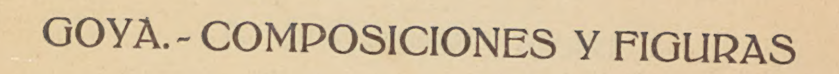
A. de Beruete y Moret.



Goya. Composiciones y figuras.

30



GOYA. - COMPOSICIONES Y FIGURAS

GOYA
Composiciones y figuras

Por

A. de Beruete y Moret

TOMO II

(Continuación de Goya, pintor de retratos)

MCMXVII
Blass y Cía., San Mateo, 1 - Madrid



GOYA. COMPOSICIONES Y FIGURAS.—Así titulo este estudio de Goya, en el que se comprende aquella parte de su producción pictórica realizada al óleo, al temple o al fresco, en cuadros, obras decorativas en lienzo, o decoraciones murales. Es decir, que esta obra forma un segundo tomo de la serie que vengo realizando acerca de la personalidad y el arte de Goya, comenzado en un primero, GOYA, PINTOR DE RETRATOS, que vió la luz hace un año, y el que, debido sin duda al interés del tema, obtuvo una acogida benévola y cariñosa por parte del público y de la crítica. De todos modos, y aunque bien sé, como digo, a lo que se debió aquella feliz y explicable acogida, mi agradecimiento quiero hacerlo público, y creo que la mejor manera de demostrarlo es continuar la obra, poniendo en ella todo el entusiasmo y el esfuerzo de que mis medios son capaces. A eso se debe la publicación de este segundo tomo, cuya aparición, como la del primero, la disculparán en todo caso algunos datos nuevos, la noticia de tal o cual fecha ignorada y la publicación de varias obras inéditas o poco conocidas, que en él se citan, se estudian y se reproducen.

Insisto en apreciar en la totalidad de la obra de Goya dos manifestaciones, debidas a un espíritu creador de diferente orden y obedeciendo a diversos estados de ánimo; uno totalmente identificado con la producción característica del siglo XVIII, grata, amable, sugestiva, y otra más intensa, más compleja, singular, y en consonancia con el espíritu del siglo XIX.

Esta duplicidad del talento creador de Goya se manifiesta más

ostensible, como es natural, en sus obras de composición que no en sus retratos; y a su estudio dedico en este segundo volumen especial atención, relacionándola con noticias y fechas conocidas. Conservo, para apreciar con la mayor claridad el desarrollo del espíritu y del arte de Goya, el orden cronológico en lo posible, si bien no supeditándolo todo a él, pues sería erróneo saltar de un género a otro de producción a cada momento y en géneros tan distintos como los producidos por pintor tan vario, sólo por la exigencia de la fecha de cada obra. Con arreglo a este criterio he formado el siguiente plan, en que agrupo el estudio de sus composiciones y figuras en siete capítulos.

En el capítulo I, después de algunas observaciones acerca de las influencias que pudiera recibir el artista en lo que se refiere a obras de gran composición, lo dedico a sus decoraciones murales pintadas en Zaragoza en los años de 1772 y 1781. Comienzo por ellas y no por los cartones para tapices, como han hecho los que suponían estas obras las primeras de importancia que Goya realizara, porque tal supuesto lo juzgo equivocado. Cuatro años antes de que hiciera el primer cartón, y cuando no pensaba en dedicarse a aquel género particular de modelos para tapices, decoraba el coreto de la iglesia del Pilar, cuya fecha nos es conocida. Con ella, por tanto, he de comenzar mi estudio, continuando con otras similares de los años siguientes y de carácter y fin análogos: decoraciones murales para iglesias.

El capítulo II lo llenan las composiciones religiosas que realizó desde 1781 a 1789, más relacionadas con las del capítulo I, que las ya en estos años producidas por el artista en otros géneros de pintura. Fueron estas obras religiosas, obras de encargo destinadas a centros, templos e iglesias de Madrid, Salamanca, Valladolid, Valencia y Toledo.

El capítulo III está dedicado exclusivamente a los cartones para tapices. Ocupó gran parte de la actividad de Goya este trabajo desde los años de 1776 a 1791. Por lo tanto, y ateniéndonos a la fecha de las últimas de estas obras, las más importantes y singulares, aquellas en que el artista se muestra verdadero renovador en este género, el orden cronológico no se altera, colocando estas obras, cuyo estudio parece natural hacer conjuntamente, en el lugar que corresponde a los últimos cartones,

en vez de a los primeros. Me detengo a observar la técnica particular empleada en ellas, con cuya realización logró Goya una fineza en el colorido y presteza en el hacer que había de valerle mucho en sus trabajos ulteriores.

El capítulo IV es aquel en que se estudian los muchos cuadros pintados simultáneamente que algunas de las obras ya citadas en los dos capítulos anteriores, y las que le ocuparon en los últimos años del siglo. Son no pocas de éstas, cuadros de género con figuras pequeñas (que conviene distinguir de los bocetos de los cartones), y otras con figuras de tamaño medio, a menudo con fondos de paisaje. Por excepción, en algunas de estas obras aparecen figuras de tamaño natural. Todas corresponden a su última producción en su modalidad representativa del siglo XVIII, no precisamente porque coincidan con aquellos años, sino por el espíritu que las anima y por ser las inmediatamente anteriores a la evolución que creo ver tan marcada y definida en el pensamiento de Goya. Termina el capítulo con la obra más singular de aquel tiempo, que no guarda estrecha relación con las anteriores del mismo género del artista: la decoración de la capilla de San Antonio de la Florida, del año 1798.

El capítulo V comienza con las observaciones relativas a la evolución del pintor; a su arte, designado por él mismo «de más observación y en que el capricho y la invención tienen más ensanche». En él cito y trato de analizar diversas obras, cuya fecha no puedo precisar, pero que revelan estar ejecutadas con una intención y una intensidad de pensamiento que no se hallan en sus anteriores producciones. En general, ésta, iniciada en los últimos años del siglo en los grabados, «Los Caprichos» la desarrolla en la pintura en los primeros años del siglo XIX.

El capítulo VI comprende las obras producidas a partir del año memorable de 1808. Su arte sigue siendo el mismo que el ya iniciado años antes, pero más exaltado, más intenso aún y de mayor fuerza y enjundia. A él corresponden, a más de los asuntos de la guerra, aquellos otros análogos, horribles algunos y trágicos casi todos, como visiones de un ensueño angustioso y tenaz.

El capítulo VII estudia sus últimas obras, las posteriores a la guerra.

No son muchas, pero son varias como asunto, y su intensidad y su interés de técnica, hacen valiosísimas aquellas composiciones de un hombre de ochenta años cuya voluntad no desmayó un instante.

Esta es, a mi juicio, la agrupación más natural de la producción, tan varia y rica, de las obras de Goya, exceptuadas las correspondientes al género de retrato, ya estudiado.

Termino este tomo con varias adiciones, acompañadas de la reproducción de algunos retratos inéditos y de algunas rectificaciones a mi tomo anterior. Creo éste el único procedimiento para ir completando el estudio que me he propuesto hacer acerca de aquel gran pintor español, cuyo genio va ganando día por día la admiración y curiosidad de la cultura y el arte de nuestro tiempo.



Fragmento de la decoración mural de Aula Dei.

(Pág. 10.)

CAPÍTULO PRIMERO

Primeras composiciones decorativas de Goya. Obras de su mano en Nuestra Señora del Pilar y en la Cartuja de Aula Dei. Años de 1772 y 1781.

Mencionados en mi anterior libro los datos, pocos y escasos, que se pueden hallar, relativos al nacimiento y primeros años de Goya, no he de repetirlos ni de insistir en ellos. Su formación como artista, su aprendizaje en Zaragoza, en el taller de D. José Luzan, y su viaje a Italia, son hechos seguros; pero se carece de detalles y, sobre todo, de obras de autenticidad probada que nos revelen cómo era su producción en aquellos años; porque no es posible emitir juicio razonado respecto a aquellas que la tradición supone que pintó en la capilla de las Reliquias de la iglesia de Fuendetodos y la Aparición de la Virgen del Pilar.

Se encuentran en Zaragoza algunos trozos de pintura, no me atrevo a llamarlos de otra manera; generalmente son cabezas, ya de estudio, ya con carácter de retratos, que por la indumentaria de los personajes y otros detalles, deben calcularse pintados allá por los años de 1760 y los inmediatamente posteriores. Revelan, por su espontaneidad al propio tiempo que por las marcadas inexperiencias que ostentan, ser el fruto de un niño o joven principiante que se manifiesta con más instinto que práctica y ciencia. Estas obras tradicionalmente se atribuyen a Goya. ¿Son, en efecto, verdaderos originales de aquel muchacho que no había cumplido veinte años y cuyas creaciones posteriores serían tan singulares y extraordinarias? No puede afirmarse, pero todo inclina a pensar que sí.

Todas las circunstancias hacen creerlo. Denotan esas obras, a más de ser la producción de un hombre muy joven, una independencia notoria. En aquel tiempo, en Zaragoza imperaba un arte académico, trasunto del arte italiano de la decadencia, totalmente distinto de lo que revelan los aludidos trozos de pintura, medianos como arte, pero espontáneos, libres e inspirados en la verdad.

Parece que nadie fuera capaz de pintar con tanto desenfado ni pudiera alcanzar semejante punto de antiacademicismo.

No he de citar ninguna de las varias de estas obras que he podido ver, porque tan sólo como hipótesis dejo esto indicado. Por otra parte, como digo, tales obras no son cosa extraordinaria, y aun probada su autenticidad, su valor sería más histórico por lo que representan y lo que recuerdan que por el arte que revelan. Esa sería la producción de Goya anterior a su viaje a Italia y aun a su primera estancia en Madrid.

En mi anterior volumen traté de marcar cuáles fueron las causas que determinaron en el pintor el punto de origen de su arte, vacilante en un principio y personalísimo después, y creí hallarlas en su temperamento de artista nacional, que por instinto quería mantenerse español entre un medio lleno de exotismos e influencias de todo género, venido de todas partes, y halló al fin en las obras de Velázquez la dicción pictórica, la última expresión que necesitara para dar forma a sus creaciones.

Pero en aquella ocasión me refería tan sólo a los retratos, y ahora quisiera igualmente encontrar los antecedentes de las grandes composiciones, primeras obras de importancia a que nuestro pintor dedicó su actividad. Pero... ¿dónde hallar obras decorativas españolas de fuerza y sobre todo de carácter nacional? Nuestros grandes artistas no cultivaron semejante género; algunos, por excepción, hicieron obras decorativas en iglesias o palacios, pero siempre de orden secundario e influídos por el arte italiano. No hemos de entrar en las razones que esto determinaran; tan sólo sentamos el hecho para comprender que Goya no encontraría en la escuela española aquellos elementos definidos que halló para el retrato en los lienzos de Velázquez. Y, contrario al amaneramiento sabio de su época, espontáneo, nutrido con una observación viva ante los es-

pectáculos que la Naturaleza ofrece en un país en que domina el elemento pintoresco, iluminado bajo un cielo radiante de luz finísima, formó Goya su arte de decorador original e inesperado, que iba a dar su más brillante manifestación cuando el pintor hubiera pasado de los cincuenta años, en los muros de la ermita de San Antonio de la Florida.

Pero la originalidad, aunque otra cosa parezca, es un fruto de madurar lento y difícil. Goya comenzó sus trabajos de decorador en Zaragoza cuando tan sólo contaba veintiséis años, con un techo destinado a figurar en el templo del Pilar, al lado de otros de pintores más afamados que él, y que guardaban el mayor respeto a la disciplina académica.

¿Dónde inspirarse en esas condiciones? El pintor estaba de vuelta de Italia, donde admiraría seguramente las obras del Renacimiento italiano; pero aquello había pasado ya a la Historia, y no era ciertamente Goya el hombre para volver a darle vida; era preciso inspirarse en el arte de entonces, de aquellos años ó de pocos antes, y ese arte fácil y sabio y aun amanerado que inspirara a los otros artistas españoles, era precisamente el que Goya no sentía poco ni mucho, él, un innovador en agraz, un progresivo que iba a revolver años después el arte pictórico con sus creaciones y su espíritu. Una sola producción, la de un veneciano que acababa de morir—y que después de haber sido celebrado durante muchos años comenzaba a ser censurado por todos aquellos que con Antonio Rafael Mengs a la cabeza, se proponían desterrar de la pintura la brillantez del colorido y las maneras briosas y arrogantes, para sustituirlas con un pseudo-clasicismo en que dominara un estilo de nobleza pura y un dibujo que tendiera a la sencillez de línea del arte antiguo—, era el solo pintor que podía inspirar a Goya: Juan Bautista Tiepolo, el último de los grandes maestros italianos.

La relación entre el arte veneciano, de modalidad y características muy marcadas dentro del arte italiano, y el arte español, podría ser objeto de un estudio que no es ésta la ocasión de desarrollar. Basta tan sólo recordar la relación entre venecianos y españoles y la influencia que los grandes maestros de la escuela veneciana, especialmente Tiziano, ejercieron en los españoles; influencia directa merced a las obras escogi-

das y numerosas que, desde su época, posee España, y a todo lo que, especialmente en progreso de técnica, trajo a España El Greco; técnica que, aun cuando él después hiciera muy suya, y muy española si se quiere, tenía un origen veneciano.

Tiepolo fué, en aquel período de convencionalismo artístico, un hombre fuera de su tiempo, el pintor de las apariciones poéticas, de las desnudeces de escorzos atrevidos, de la libertad en el arreglo, de la ingenuidad y del movimiento de sus figuras, destacándolas sobre el azul luminoso de sus cielos transparentes. Los eruditos no le perdonaron los anacronismos de sus composiciones ni la osadía que representaba lanzar en el espacio de sus obras decorativas a la Virgen y los santos, ángeles y figuras celestiales, mezclados con figuras alegóricas históricas o del tiempo del artista, en visiones de colorido bellísimo, donde parecen identificarse como en un ensueño el cielo y la tierra, la visión y la Naturaleza.

Pero si bien los eruditos censuraron tanto atrevimiento, los artistas y el público apreciaron aquel arte. Goya lo comprendió desde luego, y de él tomó los elementos de arreglo, de disposición y hasta de técnica sencilla, resuelta por grandes masas, que le eran precisos para llenar los espacios de sus primeras composiciones decorativas. Estas obras de Tiepolo las vería y estudiaría en Italia, si bien ya le eran conocidas, pues Tiepolo había venido a España llamado por Carlos III, y aquí realizó sus últimas obras hasta su muerte, acaecida en 1770.

Y observado esto y ateniéndome, en lo poco que se sabe de sus años de juventud, a lo que ya dije en mi obra anterior, repitiendo una vez más que su viaje a Italia debió de ser breve y que el año de 1771 estaba ya de regreso en Zaragoza, entro en materia estudiando su producción del año siguiente, primera de verdadera importancia que nos es conocida. El año de 1772 es aquel en que obtuvo el segundo premio en un concurso celebrado por la Academia de Parma, con un cuadro, de cuyo actual paradero no hay la menor noticia, que representaba «Aníbal contemplando desde los Alpes la campiña italiana». La fecha de este certamen ha sido la causa, sin duda, de la confusión referente a la fecha del viaje de Goya. El certamen es un hecho

y está probado, y se realizó en la fecha citada; pero eso no era óbice para que el pintor entretanto estuviese de vuelta en su país. Pudo obtener un premio en Parma y, mientras, estar pintando en Zaragoza; no es necesaria la presencia de un pintor para alcanzar un premio en un concurso, basta con la presencia de la obra. Y esto parece lo ocurrido en aquella ocasión, a juzgar por todos los datos.

Existe en Zaragoza una serie de obras de carácter decorativo, que Goya realizó en los años de 1772 y 1781 para el templo metropolitano de Nuestra Señora del Pilar y para la Cartuja de Aula Dei.

Las fechas de estas pinturas, las primeras al menos, son conocidas y se hallan comprobadas por los documentos relativos a las pinturas monumentales del templo del Pilar, de Zaragoza. Estos documentos, ya publicados, no he de reproducirlos aquí; tomo de ellos, como buenos e incontestables, los datos, fechas, etc., que generalmente, y no sé por qué razón, los biógrafos de nuestro pintor los omiten, atribuyendo todas estás pinturas decorativas a los años de 1780 y 81. Además, estimo que no las conceden la especial importancia que tienen, y las consideran como trabajos para salir del paso y para cumplir un compromiso. No hay tal, a mi juicio. En ellas puso Goya especial esfuerzo y todo su saber de entonces; creo que demuestran, sobre todo las últimas, la personalidad ya marcada del artista, y que se aprecian en ellas trozos y detalles que anuncian al decorador singular que había de revelarse años después en las originalísimas pinturas de la capilla de San Antonio de la Florida.

Encontrábase Goya en Zaragoza el año de 1771, de regreso de Madrid, cuando la Junta de obras de Nuestra Señora del Pilar reclamó su concurso.

Este templo del Pilar, famoso y venerado en España entera, perpetúa la piadosa tradición de la aparición de la Virgen al Apóstol Santiago a orillas del Ebro, el año 40 de la Era Cristiana. Apareciósele al Apóstol la Madre de Dios en carne mortal, y dejóle su imagen sobre una columna que los ángeles asentaron en aquel mismo lugar, prometiéndole que permanecería allí hasta el fin del mundo. Elevóse para guardar la imagen una modesta capilla en un principio; después se reconstruyó en el siglo XIII en forma de templo de una sola nave. En

1675 se dispuso que aquella iglesia fuese metropolitana y se pensó en darla mayor magnificencia, para lo cual en 1681 se comenzaron las obras del templo actual, según los planos de Francisco de Herrera. Tardóse mucho en la construcción de éste, y hasta 1753, en que se dió nuevo impulso a la obra bajo la dirección de Ventura Rodríguez, no puede decirse que tuvo cabal realización. Detrás del presbiterio de aquel enorme monumento, más magno que grandioso, proyectó este último arquitecto la elevación de un templete, en cuyo altar, y bajo dosel de plata, se conserva hoy la imagen de la Virgen sobre la histórica columna. En vías de terminación todas estas obras, se pensó en la decoración de muros, cúpulas, etc., y entonces fué cuando se recabó la ayuda de pintores y decoradores.

Encomendóse a Goya la pintura de la bóveda cuadrangular del coreto, por acuerdo de la Junta, en 21 de Octubre de 1771, en el que se le encargan los bocetos para después «tratar de ajustes». Al mes siguiente presentó Goya un *cuadro al fresco,* como muestra de su arte y experiencia en este género de pintura. Al mismo tiempo se comprometía a decorar al fresco el coreto por 15.000 reales vellón. En los mismos días llegaba otra proposición de Antonio Velázquez, que se comprometía a encargarse de la obra por 25.000 reales vellón. La Junta aprobó la proposición de Goya, pidiéndole antes de cerrar el ajuste un boceto en que se representara la Gloria, boceto que había de remitirse a la corte para la aprobación de la Real Academia. En Enero de 1772 presentó Goya el boceto exigido, que agradó sobremanera a la Junta, y ésta, no obstante lo resuelto anteriormente acerca de presentarlo a la Academia, estimó innecesario el trámite y ordenó que la obra comenzara muy luego. En Junio de aquel mismo año terminaba Goya la pintura del coreto y se quitaban los andamios.

Este fresco de la bóveda cuadrangular representa, como he dicho, la «Alegoría de la Divinidad o de la Gloria». Ocupa el centro en medio de resplandores luminosos el simbólico Triángulo, con el nombre de Dios en caracteres hebraicos. Grupos de ángeles entre nubes adoran el divino emblema; y allá en lontananza piérdense en el espacio difuso, agrupados en sucesivos términos, multitud de querubines.

Como concepción y arreglo la obra no es de gran novedad, y parece a primera vista una más de aquellas decoraciones vulgares y poco salientes que abundan en el mismo templo. Pero estudiándola se aprecia en ella un colorido y un esfuerzo por lograr luminosidad y fineza, muy particulares. Colocada esta decoración encima de un gran ventanal, quiso Goya acertadamente combinar la luz natural que por allí entra con la luz que quiso dar a su composición, y reprodujo nubes que determinan un rompimiento en el dintel del ventanal que vienen a unirse con las nubes del fresco. La tonalidad general, caliente, le hace sugestivo en su conjunto, y analizado más en detalle se aprecia la belleza de aquellos ángeles, especialmente los de primer término, graciosos de movimiento, bellos de forma, que presentan escorzos atrevidos que parecen ya un anuncio de los bellísimos ángeles que años después creara el artista. En toda la obra se observa una cierta inspiración en las composiciones de Tiepolo, grandiosas, sencillas y ricas de color.

El boceto de este techo se conserva en propiedad de la Casa de Sobradiel. Será, sin duda, aquel boceto que tanto agradó cuando se presentó a la Junta. Lo desconozco, y nada por tanto puedo decir acerca de él; pero es celebrado por personas competentes.

Durante la permanencia de Goya en Zaragoza en estos años de 1771 y 1772, creo yo que fueron pintadas las composiciones murales de la iglesia de la Cartuja de Aula Dei, composiciones de importancia, y que a pesar de su mal estado de conservación nos muestran hoy los restos de una obra de la juventud de Goya, en que puede apreciarse como cualidad esencial la espontaneidad.

Este monumento, Monasterio de Nuestra Señora de Aula Dei, construído para albergue de cartujos, bajo la protección de D. Hernando de Aragón, arzobispo de Zaragoza y nieto de Don Fernando el Católico, allá a mediados del siglo XVI, es interesante por su historia y por los recuerdos que en él se evocan relativos a las vicisitudes de aquella región, que las circunstancias hicieron un día baluarte heroico y defensa de nuestra Península.

Está sita la Cartuja de Aula Dei, llamada también Cartuja Alta, en la rica y pintoresca vega del Gállego, camino de Peñaflor, a 12 kilóme-

tros al Norte de Zaragoza. En ella se sucedieron las generaciones de cartujos en su vida serena, de meditación constante, no alterada por las luchas y guerras de los hombres. Entonces, en los años que nos ocupan, poco antes de los momentos terribles que amenazaban a la ya vieja Cartuja, fué cuando la visitó Goya. ¿Estuvo en ella mucho tiempo; se aposentó allí, o iba y venía diariamente a Zaragoza? Nada sabemos de esto, ni nos quedan datos para reconstruir los días del pintor entre los monjes, que serían curiosos ciertamente; pues su carácter observador, su instinto y su genialidad, tendrían ancho campo en el ambiente de los cartujos para meditar en lo vario del carácter de los hombres y en los aspectos tan diversos de la naturaleza humana. Pero sólo nos dejó aquellos muros pintados, y sólo sabemos de él allí, por una carta del prior de entonces, Fray Félix Salcedo, escrita años después a Goya, en 1781, y en que aunque trate de otro asunto, del que se hablará a su tiempo, refleja tanto afecto hacia el pintor y una confianza tan grande en el trato, que parecen demostrar que en aquellos días de los trabajos de Aula Dei, Goya intimó y simpatizó con la comunidad y con su prior. La carta, por otra parte, está llena de encomio para el artista, a cuya «cristiandad, su hombría de bien y su honor» encomienda el cartujo la resolución de un asunto en que Goya había de ceder en su tenacidad y amor propio, humillándose ante otros. Y grande debía de ser la autoridad del prior para con el pintor, pues en efecto, éste, a pesar de su carácter tozudo, cedió y se humilló, como aquél le pedía.

Al aparecer los franceses a orillas del Ebro en 1808, los cartujos huyeron y el monumento quedó abandonado primero y convertido después en cuartel. Sufrió no poco en los años siguientes, hasta que se restableció la paz, y con ella tomaron los monjes nuevamente posesión de su Cartuja. Pero la tranquilidad no fué duradera en el ya ruinoso monumento; en 1830 los monjes fueron arrojados y el edificio pasó a manos de particulares, que lo utilizaron para empresas industriales. Así lo vi yo por vez primera, no hace muchos años: gran parte de la iglesia en que se encontraban las obras, o mejor dicho, los restos de las obras de Goya, estaba desmantelada, destrozados los ventanales y parte de la techum-

bre a la intemperie. En 1901 volvieron a aparecer los cartujos, pero éstos no eran aquellos monjes españoles descendientes de los que conoció Goya, y que antes protegiera D. Hernando de Aragón; los nuevos eran franceses en su mayoría, que venían, expulsados de su país, a refugiarse en España; pertenecían a las comunidades establecidas en Valbone y en Vauclair. En dos años estos monjes transformaron las ruinas en flamante monumento, y con recursos y habilidad, la iglesia se cubrió y decoró, los claustros y, las celdas se hicieron modelo en su género, el yermo se convirtió en jardín y las huertas abandonadas en campos de regadío de intensa producción. Pero... la vida contemplativa allí, duró poco y hoy es sólo aparente. Si a los cartujos españoles les sorprendió la invasión de los hombres de allende el Pirineo, a estos otros cartujos franceses expatriados, en medio de su ambiente de paz, en la vega del río Gállego, les sorprendió la nueva de la invasión de otros hombres, los de allende el Rin. Y la paz del alma terminó para ellos, y aun la de la vida para algunos, para los jóvenes, los que pudieron ir, quienes después de varios años de creer que habían resuelto su existencia entre las paredes de una celda, sin otro horizonte que el del jardincillo en que diariamente cavan su propia tumba, única tierra que creían necesitar, una sacudida de la humanidad transformó a los monjes en hombres de guerra, que olvidando todo lo que fueron ideales de su vida e ideas de redención, les hizo, como arrastrados por una fuerza natural más potente que todo, acudir ante el peligro, para ir en montón, ricos y pobres, creyentes y escépticos, ácratas y cartujos, a presentar el pecho a la invasión, defendiendo la tierra en que se ha nacido, como acto de sumisión a la realidad de la vida, más fuerte que todas las ideas y tal vez más sublime que todos los ideales.

¡Es lástima grande que Goya no pueda ver esta nueva fase de los cartujos de Aula Dei, que le hubiera sin duda sugerido algunas escenas más de sus «Desastres de la guerra»!

El dato de que las pinturas de Goya en Aula Dei son de estos años, a más de su manera, que asimismo parece confirmarlo, nos lo da una referencia, unas noticias tradicionales, dadas por persona de autoridad, y que aparecieron, entre otros apuntes, en unos legajos que don

Valentín Carderera legó a la Real Academia de San Fernando. Aun cuando el que redactó estos apuntes, que fué precisamente un monje de Aula Dei, llamado Tomás López, se equivocó en algunos puntos referentes a la vida de Goya, hemos de darle crédito en éste, que él conocería bien por relacionarse con su Cartuja. Dice: «Por los años 1772 al 1774, pintaba Goya en la iglesia de la Cartuja de Aula Dei, la vida de la Virgen en varios cuadros. Los monjes hacían especial estimación de los del Nacimiento del Salvador y de la Virgen. Ya había hecho su viaje a Italia, y tendría, según parece, unos treinta años. En Italia no estuvo más que dos o tres meses».

Estas composiciones, enormes de tamaño, las mayores de diez metros de largo y las menores de cinco aproximadamente, que se suceden a través de todos los muros de la iglesia, separadas por pequeños espacios, componían como un gran friso, bajo el arranque de la bóveda y terminando a cinco metros del suelo. Eran once composiciones, relativas casi todas a pasajes de la vida de la Virgen, y representaban, respectivamente:

Núm. 1. Encima de la gran puerta: un asunto con ángeles en primer término *(Lámina 2)*; parece una composición de carácter independiente, que no se relaciona de manera inmediata con los asuntos desarrollados en los restantes muros. Conservábase la parte de la izquierda; el resto se hallaba tan estropeado que nada podía verse en él.

Núm. 2. Continuando por la derecha, «Nacimiento de la Virgen» *(Lámina 3)*; sencilla escena de familia, con varias mujeres que contemplan la figura de la recién nacida, mientras San Joaquín sonríe con patriarcal felicidad. Consérvase casi toda la pintura, excepto la parte de la derecha de la composición.

Núm. 3. «Los desposorios de la Virgen»; conservado casi todo, excepto el extremo de la derecha.

Núm. 4. «La Visitación»; conservado todo él.

Núm. 5. En el crucero, y pintado sobre tres distintos planos a modo de tríptico de gran tamaño, «La Circuncisión». Conservado todo, igualmente que el anterior.



Nacimiento de la Virgen.
Fragmento de la decoración mural de Aula Dei.

(Pág. 10.)

Núm. 6. Uniéndose al altar mayor, y consiguientemente en el presbiterio, lado de la Epístola, «La Purificación»; conservado también por completo.

Volviendo a los pies de la iglesia y continuando por la izquierda, encontrábamos el espacio que correspondía al núm. 7, del que apenas quedaban restos y no podía calcularse siquiera lo que representaba.

El núm. 8, a pesar de lo poco que quedaba, podía apreciarse que había representado «La Anunciación».

El núm. 9 había desaparecido totalmente.

El núm. 10 en el crucero; aunque estropeado en su parte izquierda, quedaba bastante; representaba «La Adoración de los Reyes»; escena más aparatosa, menos familiar que las restantes.

Núm. 11, el último, ya inmediato al altar mayor, en el presbiterio, lado del Evangelio, no mostraba, en medio de su destrucción casi total, sino una faja de paisaje y cielo; decíase que había representado «La huída a Egipto».

El efecto primero que producían todas aquellas pinturas, daba la sensación de pintura escenográfica realizada por grandes masas, cosa hecha para vista de lejos, y sumamente de prisa. Puede afirmarse que no son frescos: son obras pintadas al óleo de punta a punta, sin que otro procedimiento alguno de pintura haya intervenido allí. Preparó el artista la pared con una mano de pintura rojiza, al óleo también, hecha probablemente a base del color llamado tierra de Sevilla, la dejó secar, y después pintó encima, como hubiera pintado al óleo sobre un lienzo. En general, esta preparación, demasiado oscura sin duda, ha trepado con el tiempo, y hoy se hallan las pinturas enrojecidas o ennegrecidas, y desigualmente, como es natural según la mayor o menor pasta de color que había encima, produciendo un efecto poco agradable.

Como ya he dicho, la cualidad más saliente que yo aprecio en estas pinturas es la espontaneidad. Nada de convencionalismo en los asuntos ni de receta en los procedimientos. Goya obró con gran libertad e hizo lo que quiso y como quiso, y así pueden apreciarse sus cualidades mejor que en el coreto del Pilar, donde sin duda por no desagradar a la Junta directora de las obras y por no desentonar de los otros fres-

quistas, fué más clásico y consiguientemente menos personal. Aunque de modo incompleto, creo que se aprecian en estas pinturas de Aula Dei las cualidades que tan singular hicieron al artista años después: la pintura grísea se observa en casi todas las figuras, figuras de un realismo y de una naturalidad que contrastan con las otras de las composiciones de aquellos años; y los fondos, paisajes, árboles, etc., están inspirados en la naturaleza de las Vegas del Ebro y del Gállego, sin preocupación de que aquella vegetación sea o no apropiada al paisaje de Tierra Santa. Tiene el arreglo de estas escenas un valor decorativo muy apreciable. Los ángeles de la composición núm. 1, con sus enormes alas de colores azulados y sus actitudes, determinan unas líneas de una novedad grande y denotan un atrevimiento que hubiera escandalizado a Mengs y a Bayeu.

Ahora bien; en medio de tanta originalidad a trozos, y pudiéramos decir que en tanteo, esta obra, considerada en conjunto, tiene indiscutiblemente influencia y sabor italianos, y creo que se puede afirmar que aquello no pudo ser hecho sino por un hombre que conocía los decoradores italianos y que estaba francamente inspirado por Tiepolo. Y en esto y en ciertos detalles de técnica se relacionan bastante estas pinturas con el fresco del coreto del Pilar, y así parece muy razonado pensar que son de la misma época de Goya, y que anuncian, aun cuando los asuntos sean tan diferentes, al pintor de los cartones para la Fábrica de Tapices. Ese procedimiento, del que hablaré más adelante despacio, de aprovechar el tono del fondo para resolver trozos de pintura, se muestra ya aquí y atrevidamente. La cabeza del ángel ya citado que aparece en la composición núm. 1 a la izquierda, y que se muestra de perfil, no es sino una indicación con pocas pinceladas, la cabeza y la línea de la barbilla; el resto, incluso la cara, no es sino el tono del fondo, y el efecto conseguido es, no obstante, totalmente acertado.

He hablado de estas composiciones por lo que de ellas queda de Goya, es decir, me he referido a su estado anterior al año de 1903. En aquella fecha los monjes franceses que poseían la Cartuja desde dos años antes, y que estaban acondicionándola con grandes obras, titubearon en lo que había de hacerse con aquellos restos de decoración de la

iglesia. Llamaron en su ayuda a dos pintores franceses conocidos y bien reputados, los hermanos Amedée y Paul Buffet. Estos llegaron a Aula Dei y restauraron con poco acierto, queriendo seguir los procedimientos de Goya, las composiciones números 1, 2, 3 y 10. Alguien les aconsejó entonces que estudiaran bien a Goya antes de seguir adelante. Estuvieron en Madrid y decidieron, después de su viaje, ir a París, y allí, en lienzo, pintar las composiciones que faltaban totalmente según su procedimiento y sin más que conservar proporción de figuras y analogía de composición, pues no se comprometían a imitar la manera de Goya. Y pienso que hicieron bien. Así figuran hoy, firmadas por ellos, como es consiguiente, las composiciones números 7, 8, 9 y 11, que son muy distintas. Quedan, pues, intactas de Goya los números 4, 5 y 6 (1).

La actividad pictórica de Goya en estos años en Zaragoza no se limitó a las grandes obras citadas. Parece que asimismo hizo algunas decoraciones murales pequeñas en casas particulares. A ellas pertenecerán unos asuntos religiosos dados a conocer hace poco por D. Ricardo del Arco en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*.

He podido ver y estudiar estas interesantes obras últimamente, en los muros en que se pintaron, en la Casa de Sobradiel, hoy de los condes de Gavarda, en la plaza del Justicia, de la capital de Aragón. Trátase de tres pinturas de poco más de un metro, dos en los muros y una en el techo, y otras cuatro pequeñas, que decoran todas un pequeño recinto, un antiguo oratorio probablemente. Me parecen obras de interés, a pesar de su no capital importancia. La más acertada es la que representa la Visitación de la Virgen a su prima Santa Isabel, con Zacarías al fondo *(Lámina 4)*. Aun cuando algunas de las figuras que aparecen en esta y las otras composiciones están tomadas de grabados italianos, no merma la originalidad del conjunto de la composición, arre-

---

(1) El insigne escritor zaragozano J. Valenzuela La Rosa, publicó en la revista *Forma*, en 1907, un notable e interesante artículo, «Pinturas murales de la Cartuja de Aula Dei», con el cual estoy en un todo conforme, excepto en la fecha que supone a estas obras. El señor Valenzuela apoya su razonamiento de que no serían de 1772, por suponer que en este año Goya estaba en Italia. Los documentos dados a conocer que nos prueban la presencia de Goya en España, y en Zaragoza en esta fecha, estimo que son suficientes para rectificar ese punto.

glada de manera propia y tan suelta, fina y fresca de color. La tez pálida, el cabello de la Virgen, de un rubio finísimo, y la esbeltez de su tipo, hacen bellísima esta figura, a pesar de lo marcado que en su perfil se muestra el estado próximo a la maternidad. Frente a esta composición se halla la que representa la aparición del ángel a San José. Desgraciadamente, la conservación de esta pintura no es nada buena, debida a una grieta que ha hecho desprenderse parte de la pintura. La más importante de las tres composiciones mayores es la que figura en el techo, por el número de figuras representadas, donde aparece Jesús descendido de la Cruz, entre ángeles y santas mujeres. Es, no obstante, menos típico y bello de color que el de la Visitación. Las cuatro pinturas pequeñas representan, respectivamente, la efigie de San Joaquín, Santa Ana, San Cayetano y San Vicente Ferrer, muy sueltas y graciosas, especialmente la última, debida a su movimiento.

Estas pinturas son, como las de Aula Dei, óleo sobre preparación al óleo también, dada en el muro con una mano siempre del mismo tono rojizo ladrilloso.

Asimismo a estos años parece que deban atribuirse otras pinturas, si no murales, de carácter decorativo, que se ven en algunas iglesias de la región; recuérdense entre éstas los cuatro óvalos representando una figura de santo cada uno, que se conservan en el pueblo de Remolinos, donde este mismo año pudo estudiarlos y confirmar una vez más su originalidad, el famoso pintor D. Ignacio Zuloaga. Uno de estos óvalos, el que representa a San Agustín, fué llevado a Zaragoza para su restauración. Estas obras muestran todas las cualidades de las anteriormente citadas. Las de Remolinos son de técnica y toque muy prestos y ligeros y recuerdan las influencias marcadas en los frescos del Pilar y los óleos de Aula Dei. Están ejecutadas igualmente al óleo.

Probablemente de esta misma época será el «San Braulio» que pintó Goya para el Pilar. No hemos de hablar de la pintura, pues su estado de conservación es una verdadera ruina; pero sí es el caso de recordar la donosa tradición que existe de esta imagen de San Braulio, obispo de Zaragoza, que en pie, de frente, con manto y mitra, y en actitud de hablar, pintó Goya, haciendo alarde de su habilidad y su presteza, y aun

puede decirse que con ánimo de asombrar a los zaragozanos: cuéntase que lo pintó en una mañana, pues apremiado por el señor deán para tenerlo terminado al día siguiente, y habiendo corrida de toros por la tarde, a la que no debía faltar, se pintó el San Braulio entre columnas salomónicas y su báculo en la mano izquierda, obra de tono vigoroso, como puede apreciarse en el alba o roquete, en una sesión de medio día. Esta obra fué llevada después a la iglesia del Portillo, donde cubría la entrada de la capilla en que se coloca el monumento de Semana Santa, y allí permaneció hasta el año de 1885 en que se trasladó otra vez, entregándosela a los padres Escolapios, quienes la llevaron al convento de las religiosas de su misma orden, antiguo de Agustinos observantes.

No sé si sería en estos años cuando Goya pintó los tres cuadros, que se dicen de valor y mérito, para la iglesia del Monte de Torrero, de Zaragoza. Se habla de estos cuadros, se celebra su arte; pero todo esto es por referencias, pues los cuadros no están hoy en aquella iglesia, ni sabemos de modo cierto lo que eran ni cómo eran. Tan sólo, pues, los consigno aquí para que no parezca omisión. Yo los desconozco y ni siquiera sé a qué época del pintor pertenecen.

Goya volvió a Madrid, y poco después, en 1775, entró en relación con Mengs y comenzó sus trabajos para la Fábrica de Tápices. Hablaremos de esto con la extensión que merece en el capítulo III, y relacionaremos entonces su progreso de técnica en estos años, con los que muestra en las obras murales de la ciudad aragonesa.

La Junta de obras del Pilar llamó otra vez al pintor en 1781, para encargarle un nuevo trabajo. Abandonó Goya la corte y los trabajos que tenía entre manos por una temporada, y complacido y satisfecho marchó a su querida Zaragoza, sin calcular la serie de disgustos que allí le esperaban en esta ocasión.

Anunció desde Madrid a su amigo Zapater su viaje a Zaragoza y le encargó le preparara lo más preciso. Decía con fecha 10 de Mayo:

«Para mi casa no necesito de muchos muebles, pues me parece que con una estampa de N.ª S.ra del Pilar, una mesa, cinco sillas, una sarten, una bota y un tiple y asador y candil, todo lo demas es superfluo.»

Y hablando de su mujer, que le acompañaría en el viaje, decía poco después, en 9 de Agosto:

«Mi mujer te lo estima infinito y me encarga q.e te diga q.e como es la sepultura de las mujeres la casa, q.e le parece el parage triste, pero repito q.e si conoces q.e es del caso lo hagas.»

En 23 del mismo Agosto decía Goya:

«Ya a parido la Pepa, gra.s a Dios un muchacho muy guapo. Conque nos beremos mas presto de lo que pensaba.»

Y en efecto, Goya salió con la Pepa y el muchacho guapo, para Zaragoza, en Octubre de 1780, y allí permaneció ocupado en los encargos para el Pilar hasta el mes de Junio de 1781.

La obra de Goya para el Pilar no agradó a la Junta de obras, según manifestó el canónigo Matías Allué, y proponía que se sometiese a la aprobación de Bayeu, que llegó también por entonces a la ciudad (1). Este hubo de poner algunos reparos a la obra de su cuñado. Goya entonces, estimándose vejado en su patria, entre los suyos y por individuos de su familia, cuyos ideales artísticos estimaba vulgares y ramplones, se resistió y dijo que no era suficiente la opinión de otro artista, que en títulos y categoría era igual a él, para que modificase su trabajo, y que sólo acataría la opinión de la Real Academia de San Fernando, donde podían actuar de árbitros prestigiosos pintores como Maella y González Velázquez.

Goya emitió su opinión en una exposición o memorial que dirigió a la Junta de fábrica. Por su estilo, no parece este memorial haber sido redactado por Goya, sino solamente inspirado, y es probable que fuera el propio Zapater, más hombre de letras, el que le diera forma. Es muy extenso y no he de reproducirlo íntegro, pero merecen la pena de conocerse las observaciones tan justas con que se encabeza. Dicen así:

---

(1) Los documentos en que se habla de estas diferencias surgidas entre el pintor y la Junta de obras, se hallan entre los documentos relativos a las pinturas monumentales del templo del Pilar de Zaragoza, y son, en su mayoría, las actas de las Juntas. (Archivo de la Catedral del Pilar.) Diólas a conocer el conde de la Viñaza.



Visita de la Virgen a Sta. Isabel.

(Pág. 13.)

«M. I. S.

D. Francisco de Goya, Académico de mérito de la Real de San Fernando, con su mayor respeto á V. S. expone: Que despues de haber puesto á la censura pública los trabajos de su profesion, en las pinturas que acaban de descubrirse en el Santo Templo de Nuestra Señora del Pilar, le han llamado la atencion las especies que oye proferir, arrojadas con una crítica, que tal vez mira su causa de algun otro principio que el de la justicia, ó que no se gobierna por las reglas autorizadas del arte, que solas debieran formar la verdadera censura de la obra; y aunque jamas podrá persuadirse que la preocupacion mal intencionada encuentra acceso en la rectitud de V. S., ni que se dejara conducir de los impulsos inquietos, poco conformes á la razon que le dirigen; pero el honor de un profesor es cosa muy delicada, el concepto es el que le sostiene, depende de la reputacion toda su subsistencia, y en el dia que se oscurece con alguna ligera sombra, pereció toda su fortuna; por ello el Derecho natural se lo recomienda tanto, que para conservarlo le impone muy precisa obligacion de proporcionar toda la defensa que permitan sus circunstancias, y la del asunto que le hiere y ofende, y el omitir la mas mínima seria atraerse un estrecho cargo por abandonar el tesoro mas precioso que le recomendó el Criador.....»

Después presentó los bocetos correspondientes a las pechinas, y entre ellos, el de la figura de la Caridad pareció poco decoroso y los colores demasiado oscuros; también se pusieron objeciones a los ropajes, y en general tampoco agradó el conjunto.

No era hombre Goya para tantos reparos, y el escándalo que todo esto produjo fué ruidoso. Tomaron parte en la cuestión personas influyentes en la ciudad, Zapater, los amigos y los enemigos de Goya, el deán, arcedianos y arciprestes, interesóse el Cabildo; pero no había manera de reducir al pintor, el cual, como transacción, propuso, para dar gusto a los señores de la Junta y al señor Allué, que ellos mismos le dijesen los defectos que habían advertido en los bocetos para ver si tenían remedio. Pero aquellos señores, que nada entendían de arte, no decían sino dislates, y en tal estado se encontraba la cuestión cuando la solucionó la prudente intervención de Fray Félix Salcedo, prior de la Cartuja de Aula Dei, de quien hemos hablado en las últimas páginas, sacerdote ilustrado, amigo de Bayeu y de Goya, a quien estimaba en extremo, y el cual, por la carta ya citada (1) dirigida a Goya en 30 de

(1) Esta carta, fechada en Aula Dei el 30 de Marzo de 1781, por Fray Félix Salcedo a Goya, la publica Zapater. Es muy extensa, afectuosa, cristiana y convincente, y en ella apela a la cristiandad, hombría de bien y honor de Goya. No creo que la carta sea de interés capital, y por eso no la reproduzco aquí. Zapater la publicó como muestra de la religiosidad de Goya y la deferencia que el clero regular le merecía. No parece que nada de esto tenga que ver directamente en el asunto.

Marzo, terminó la contienda. Avínose Goya a las razones del sabio y santo varón, no se sabe si convencido o porque pensó que aquello ya no tenía otra solución, y en 6 de Abril retiró la representación que tenía redactada y contestó al canónigo D. Matías Allué lo siguiente:

«Mui S.r mio: Enterado de lo que se sirve Vmd. prevenirme en su carta de 26 del pasado, y deseoso de q.e por mi se verifiquen los anelos que tengo de servir y complacer á los S. S. de la Junta y á Vmd. haré nuevos Bocetos para las Pechinas de acuerdo con mi cuñado D.n Fran.co Bayeu y precedida la aprovacion de este en los terminos que los S. S. de la Junta determinen, pasaré á executarlos en la media naranja, haciendo igualmente en esta lo q.e pareciese á dho. mi cuñado. Suplico á Vmd. se sirva dar noticia á los S. S. de la Junta de esta prueva de mi justa consideracion á sus preceptos, y de la sumision con que venero sus resoluciones, dispensandome Vmd. los q.e fueren de su agrado.

Nro. Sr. Gue. á Vmd. m.s a.s

En 6 de Abr.l de 1781.—Sr. D.n Mathias Allue.

Fran.co Goya.»

El fresco que pintó Goya en esta ocasión en la iglesia del Pilar, corresponde a la bóveda que hay enfrente de la capilla de San Joaquín. La obra total se compone de la de la bóveda y las cuatro pechinas. Comenzó los trabajos en Diciembre de 1780 y los terminó en Febrero de 1781. Fuéronle abonados por todos estos trabajos, tres mil pesos. En esta media naranja representó el artista a «La Virgen, Reina de los Mártires»: La Virgen, entre nubes y rodeada de ángeles y querubines, parece como que preside aquel conclave de mártires; en primer término se ve a los diáconos Santos Lorenzo y Vicente, las vírgenes Santas Eulalia y Lucía, el rey Hermenegildo y el apóstol San Pablo; siguiendo por la derecha encuéntranse a San Pedro de Arbués, a Santo Domingo de Val y a Santa Engracia, que, en unión de San Andrés y San Sebastián, ocupan el otro centro de la composición enfrente a la Virgen María; siguen por el lado derecho Santa Catalina y los Santos Justo y Pástor, y San Pedro apóstol con San Lamberto y otros mártires, aunque colocados en diferentes términos, completan el conjunto. En cada una de las cuatro pechinas correspondientes a esta bóveda, representó el artista, respectivamente, una figura alegórica de «La Fe», «La Caridad», «La Fortaleza» y «La Paciencia».

En conjunto todas estas pinturas son una muy bella obra, ligera,



La Virgen, Reina de los Mártires. (Boceto.)

(Pág. 20.)

fina de tintas y donde ya se aprecian cualidades muy particulares en su autor, especialmente en el colorido, que demuestra un progreso en relación con las obras de este género de Goya que venimos examinando, siendo las que nos ocupan más coloreadas y vibrando en ellas una luz blanca y brillante muy particular y sugestiva. Algunas figuras también ofrecen más novedad que las anteriores, por ejemplo, «La Fe», avalorada con blancos bellísimos y transparentes, y «La Caridad», rodeada de unos chiquillos muy humanos y preciosos de gracia y movimiento.

Quisiera yo hacer, con respecto a este ciclo de obras decorativas pintadas por Goya en Zaragoza, cuando aún no se había revelado como artista genial, algunas observaciones generales, que nos mostraran las características, las determinantes que se aprecian en estas composiciones. Cuando traté en mi anterior volumen de su formación como retratista, pude apreciar lo que por estos años preocupó a Goya artista muy nacional y de raza, los antecedentes que aquel género tenía en su arte y cómo le impresionó lo más fuerte que encontrara: los retratos de Velázquez. Tal vez en este respecto decorativo, buscó a su vez antecedentes nacionales, españoles; pero claro es que como no pudo hallarlos, pues no los había, tuvo que obrar más por cuenta propia, con una cierta influencia, a mi juicio, evidente e innegable del arte de Tiepolo, el artista único que preocupaba a Goya en estos años y en este respecto de arte mural y decorativo, como ya queda indicado al principio de este capítulo. Estas reminiscencias tiepolescas y unidas a su propia espontaneidad, manifiesta en estas composiciones, son las dos únicas notas que yo aprecio en ellas de manera marcada. Me refiero a la composición, al arreglo de tales figuras y al modo de tratar la ejecución por grandes masas y con gran ligereza; en cuanto al colorido, se aprecia, sí, una tendencia a la pintura clara y grísea, semejante a la desarrollada por Goya en su aspecto de retratista y cuyo origen y preferencia ya fueron tratados por mí en otra ocasión.

Otro punto importante debo dejar consignado, y es el referente a la interpretación que dió a los asuntos religiosos y a los personajes de ese orden. No hay nada en estas obras, aún de su juventud, de espectáculos horribles, de actitudes feroces, ni mucho menos de sátira ni

caricatura. Estas obras, como todas las de su época, no se caracterizan ciertamente por su carácter ascético, cual las de los siglos anteriores, y por mostrar un fervor religioso y místico profundo; pero no carecen de ternura y simpatía, no están ausentes de devoción, y son todas ellas discretas, aunque un poco convencionales, escenas interpretadas con cierto naturalismo respecto al tema propuesto.

Más interesantes aún que estas decoraciones murales del Pilar, lo son los dos bocetos, mejor diré el boceto, dividido en dos, que hiciera Goya para la composición de «La Virgen, Reina de los Mártires», que se conserva en el llamado Museo del Pilar, recinto acondicionado por el padre Jardiel, en el propio monumento *(Láminas 5 y 6).* No conozco obras más bellas de color—me refiero, claro es, a este período de la producción del pintor—, que estos bocetos pequeños, vibrantes, llenos de vida y de expresión, y de un toque gracioso y acabado. Las tengo por dos maravillas pictóricas, cuya contemplación recomiendo a los entusiastas del arte de Goya. Pintadas sobre telas preparadas con color rojizo, oscuro, ha trepado en parte esta preparación, como en tantas otras obras del artista.

A pesar de que esta última decoración del Pilar, en Zaragoza, fué del agrado del público en general una vez que se vió terminada, continuaron las envidias y las críticas; así es que apenas se ultimó el trabajo se apresuró Goya a regresar a la corte, y nada satisfecho, puesto que escribía a su compañero Zapater, ya desde Madrid, en 4 de Julio:

«No me acuerdes esos sugetos que tantos disgustos me an causado, que aunque me a dado mucha risa tu aprension no quiero acordarme.»

Y el 14 del mismo mes insistía diciendo:

«El quadro lo are basta que tu me lo pides, y lo are lo antes que pueda p.ª que quedes bien con tu palabra, pero creo que solamente tu amistad me lo aria acer p.r q.e en acordarme de Zaragoza y pintura me quemo bibo.»



La Virgen, Reina de los Mártires. (Boceto.)

(Pág. 20.)

CAPITULO II

Cuadros de asuntos religiosos pintados por Goya desde los años de 1781 al de 1789. Obras importantes de este género destinadas a iglesias o centros de Madrid, Salamanca, Valladolid, Valencia y Toledo.

Como hemos visto, Goya regresó de Zaragoza a la corte en el mes de Junio de 1781. Con fecha 25 de Julio de este año, dirigió una larga carta a Zapater, que no he de repetir aquí por haberla reproducido íntegra en mi GOYA, PINTOR DE RETRATOS (1). En ella refiere el pintor a su amigo, entre otras cosas, relativas a retratos, lo satisfecho que se halla por haber determinado el Rey que se hicieran varios cuadros importantes con destino a la iglesia de San Francisco el Grande, de Madrid, y que éstos habían de ser pintados, y en competencia, por artistas de los más notables, siendo el propio Goya uno de los designados para concurrir a este que pudiéramos llamar certamen de maestros. Y la orden que recibiera era tan especial que le satisfacía en extremo, pues escribía poco después, con fecha 3 de Agosto:

«A los demas no les a bajado la orden del quadro tan amplia como la mia, he visto dos mas.»

Goya entonces se muestra más animado, a juzgar por sus cartas, y el encargo de esta obra importante era como un justo desagravio que

(1) Página 11.

la suerte le deparó después de las molestias y vejaciones que hubo de sufrir en Zaragoza con motivo de los bocetos para la iglesia del Pilar, y que fueron causa de que su salud se resintiese. Pero él no olvidaba fácilmente aquellos malos ratos ni a quienes se los proporcionaran, puesto que le decía a Zapater en la ya mencionada carta y refiriéndose a la noticia del encargo del cuadro para San Francisco:

«para que la enseñes á esos biles que tanto han desconfiado de mi merito y tu la llevaras adonde conozcas que has de acer fuego que hay motivo para ello...»

La iglesia de San Francisco tenía en la historia de Madrid gran importancia; databa su fundación del año 1217. La antigua edificación había sido transformada y desarrollada en épocas posteriores, y totalmente demolida en 1760, año en el cual el famoso arquitecto don Ventura Rodríguez levantó los planos para la nueva fábrica. Esta, el actual San Francisco el Grande, se terminó en 1784, bajo la dirección de Sabatini. Los escultores y pintores más en boga recibieron encargos para decorar el nuevo templo, con el tiempo suficiente para que todo estuviera dispuesto en la fecha de la inauguración. Los cuadros para el altar mayor y los seis de las capillas fueron encargados en la forma siguiente: «El Jubileo de la Porciúncula», a Francisco Bayeu; «San Antonio de Padua», a Andrés Calleja; «San Francisco y Santo Domingo en el acto de abrazarse», a José del Castillo; «La Concepción», a Mariano Maella; «San José», a Gregorio Ferro; «San Buenaventura», a Antonio González Velázquez, y San Bernardino de Sena», a Francisco Goya.

Casi todos estos cuadros, que habían de ser enormes de tamaño—como cuadraba a aquellas capillas y a templo de tan grandes proporciones—, se ejecutaron, y allí los podemos hoy ver, denotando el mediano estado de inspiración de aquellos años en España. Son obras fáciles, de artistas que habían estado en Italia o habían aprendido aquí con decoradores italianos y que dominaban su profesión; pero denotan amaneramiento, y carecen de gracia y de espíritu español, y consiguientemente de personalidad. Goya comprendió que era la ocasión de hacer un esfuerzo y de mostrar las cualidades tan salientes que él justamente

creía poseer y había empezado ya a lucir; pero aún su nombre no era famoso, y desde luego como autoridad y prestigio no podía competir con el de los otros pintores que habían recibido encargos para la nueva iglesia, cuya inauguración sería un acontecimiento en Madrid.

Comenzó Goya con ardor el trabajo para su cuadro. En 20 de Octubre dice:

«Trabajo en el borron de San Francisco.»

Y poco después:

«Aora vendrá la Corte y beremos como parecen los borrones de los quadros de S.n Fran.co»

Disgustos y preocupaciones de familia abatieron poco después el espíritu de Goya, según se manifiesta en la carta que dirige a Zapater, con motivo de la muerte de la hermana de éste, Manuela, en 13 de Noviembre del mismo año de 1781. Dice así:

«Martin mio. Mucho sentimiento me ha causado la noticia de la hermana y la he encomendado á Dios; pero me ha consolado el juicio q.e tengo echo de q.e era muy buena y se abra allado buen pedazo de gloria, lo q.e nosotros q.e emos sido tan tunantes, necesitamos enmendar en el tiempo que nos queda. A ti no te faltan reflexiones, ni yo soy capaz con mi pluma, pues me considero muy debajo de tu superior talento. Tambien estoy aguardando la funesta noticia de que mi padre fallezca el mejor dia, pues me escriben da muy pocas esperanzas y el medico (q.e es Ortiz) tambien me lo a escrito: solo tengo el sentimiento de no poder estar ay para tener ese consuelo.

A Camilo *(su hermano)* le estoy aguardando q.e ba a Toledo a ver si Dios quiere que salga cura y si no pensaremos de otro modo por aca q.e me an informado como me he de gobernar para que saque alguna cosa.»

Por estos y otros motivos, los primeros alientos con que comenzó su obra decayeron pronto: los años de 1782 y 83 siguió trabajando en el cuadro; pero sus cartas de este año reflejan desánimación, y juzga Zapater que se debía también a la guerra que de un modo encubierto le hacían otros pintores, y piensa que no era extraño a tantas intrigas y celos artísticos su propio cuñado Francisco Bayeu.

Pero la esperanza sostenía, sin embargo, al animoso artista, puesto que escribía al año siguiente, en 1784:

«Para S.n Fran.co se ban á descubrir los quadros de su Iglesia abra mucha bulla porq.e ya empieza desde aora alla se bera como salimos.»

Los cuadros de San Francisco, seis de los siete encargados, entre ellos, naturalmente, el de Goya, que fueron los que llegaron a realizarse, una vez colocados, quedaron cubiertos hasta Noviembre de 1784. Entonces escribió Goya a su amigo:

«Ya se han descubierto todos y no te quiero decir mas sino que se empieza á hablar ya bastante y que será mucho mejor que empeceis á saber por otros la Justicia que se ace pues asta q.e el Rey baya y se aseguren bien las boces que corren no te escribiré con indibidualidad lo q.e ay en el asunto, pues me acuerdo mucho de tu Jaco cuando beniamos de Cogullada q.e acias que otros dijesen lo q.e tu abias de decir.»

En 4 de Diciembre escribía, siempre acerca del mismo asunto:

«Aora estamos en la bulla de los quadros de S.n Fran.co y siempre gracias á Dios ban las boces siguiendo como empezaron: el miercoles ba el Rey ya te diré lo q.e aya.»

El día 11 del mismo mes decía:

«Es cierto que he tenido fortuna para el concepto de inteligentes y para todo e publico con el quadro de S.n Fran.co pues todos estan por mi sin ninguna disputa, pero asta de aora nada se de lo q.e debia resultar por arriba, beremos en bolber el Rey de la Jornadilla ya te lo participaré todo por menor á Dios tuyo y retuyo.»

Comprendía Goya la importancia que tendría la aprobación y el favor real, y sabía bien que en aquellos años era indispensable a los artistas la sombra del trono y la protección de la Grandeza, y por todo ello no estuvo tranquilo hasta el año siguiente, el de 1785, en que el Rey y la Corte confirmaron con su fallo el juicio favorable del público y de los inteligentes, referentes al lienzo de nuestro pintor.

La distinción obtenida y toda la importancia que para la carrera de Goya tenía, y su natural contento, se reflejan en la carta de 14 de Enero de 1785, en que dice:

«De mis cosas no hay nada por arriba ni creo q.e habrá aunq.e yo no he podido desear mas de lo q.e ha pasado en este certamen de S.n Fran.co ya oyras decir cosas ordenadas del q.e todo lo puede q.e ay (Zaragoza) causaran mas admiracion q.e no aqui: no te las quiero apuntar asta berlo si se berifica aunq.e aqui ya es publico en Palacio. Amigo lo q.e querian acer conmigo les sucede y de otro modo q.e porq.e lo sabras precisamente si sucede no quiero que salga de mi.»



San Bernardino de Sena.

(Pág. 25.)

Este enorme cuadro de San Bernardino de Sena predicando a Don Alfonso de Aragón *(Lámina 7)*, tiene menos importancia artística que la que le corresponde por lo que significa para la historia y biografía de su autor. Cierto es que representa un gran esfuerzo, pero ello no es bastante para avalorarla como obra de importancia excepcional. Goya aspiró a hacer una obra original y lo consiguió a medias; lo consiguió en el ambiente logrado y en la fuerza de ciertos trozos; pero el conjunto del cuadro, que entonces pareció de gran novedad y que representaba un arte progresivo, lo apreciamos hoy, después de conocer las obras de la mejor época de su autor, como obra vulgar y de interés secundario.

Comenzó Goya por hacer bocetos del cuadro. Dos muy valiosos nos son conocidos, en propiedad hoy del Marqués de la Torrecilla. Las modificaciones que realizó en la composición desde estos bocetos hasta la realización final en el cuadro grande, no fueron fundamentales. Representó al Santo elevado en un pequeño montículo y en pie, predicando a Don Alfonso IV, que a la izquierda, prosternado, ciñendo su corona y rodeado de su Corte, escucha las santas palabras. Los caballeros de primer término visten asimismo pomposamente, pero, como el Rey, es todo aquello de guardarropía barata, no exenta de ciertas pretensiones. Son figuras fuertes, las cabezas están bien aisladamente y todo determina un primer término poco simpático pero robusto de ejecución. El fondo es de mejor efecto: la serie de cabezas de segundo término a la izquierda y los árboles y el cielo, es todo ello fino y recuerda la luminosidad de los cartones para los tapices y de los cuadros pequeños que en estos mismos años pintara Goya. En la disposición de las masas, en la simplificación y en el resolver tanto barullo del modo más sencillo posible, logrando una resultante sobria y fina, se advierte que continuaba Goya recordando ciertas obras de Tiepolo de otro carácter, pero en las que se encuentran las mismas cualidades.

En uno de los bocetos, el más terminado, y el último de los dos seguramente, y claro es que en el cuadro grande, se retrató Goya entre los caballeros que figuran en el grupo de la derecha. Recuerda mucho la fisonomía del primer autorretrato que dimos a conocer en el volumen anterior, con algunos años más y aún más exagerada su ancha frente

y los gruesos labios. El Conde de la Viñaza habla de un tercer boceto que se citó de esta obra, y que lo vió en poder de Francisco Zapater, de Zaragoza, pero lo estima apócrifo. Yo lo desconozco.

En los dos bocetos citados de Madrid y en el cuadro grande creo apreciar cierto ennegrecimiento, y parece probable que se deba siempre a los lienzos rojos tan oscuros en que están pintados, cuyá preparación ha trepado con los años.

Pienso que el éxito que alcanzó el pintor con este San Bernardino de Sena, fué más bien debido al entusiasmo que produjeran otras obras de Goya, y los retratos que para esta fecha ya había pintado, que no admitían comparación de ninguna especie con los que ejecutaban los demás pintores de su tiempo; y los aficionados y personas de valimiento aprovecharon la ocasión del certamen de San Francisco el Grande para demostrar su entusiasmo al nuevo pintor.

Si bien este certamen fué un éxito que pudiéramos llamar de público, tuvo un epílogo poco agradable. Fué el siguiente: A Goya, a Castillo y a Ferro se les remuneró, desde que recibieron el encargo del cuadro, en 20 de Julio de 1781, con 6.000 reales del fondo de Correos, y después de terminado, con 4.000 más del mismo fondo (1). En el expediente se encuentra en un oficio carta, referente al pago de la segunda partida, un decreto marginal, sin firma, pero probablemente del Conde de Floridablanca, que dice:

«Librenseles otros 4.000 reales á cada uno; aunque los quadros no han sido gran cosa, bien que los de éstos son los menos malos».

Pero aparte esta censura de Floridablanca, el ministro protegió a Goya en estos años, especialmente desde 1783, fecha del retrato que se hizo pintar por él, y a cuyo estudio damos la importancia debida en nuestro anterior volumen. Por indicación asimismo de Floridablanca y de Jove Llanos, se le encargaron en esta época cuatro cuadros grandes

(1) Expediente sobre remuneración a D. Francisco Goya, D. Gregorio Ferro y D. Joseph del Castillo, de sus trabajos en pintar unos cuadros para la iglesia de San Francisco el Grande, de Madrid.

Archivo General Central. Fomento. Bellas Artes. Año 1785. Leg. núm. 6. Publicado por el Conde de la Viñaza en su libro *Goya*.



Jesús crucificado. (Fragmento.)

(Pág. 27.)

con destino al Colegio de Calatrava de la Universidad de Salamanca, y en este encargo debió de dejar muy satisfecho a los elementos oficiales, por cuanto que el presidente del Consejo de las Órdenes, D. Gaspar Melchor de Jove Llanos, le manifestó de oficio lo siguiente:

«Muy señor mio: Habiendo dado cuenta al Consejo del memorial de usted con mi informe, acerca del buen desempeño con que ha cumplido su encargo en la ejecucion de los cuatro cuadros pintados para el colegio de Calatrava de la Universidad de Salamanca, ha acordado que se le libren á Vd. cuatrocientos doblones por recompensa de su habilidad y trabajo, y ademas me previene, que signifique á V. de su parte que queda singularmente satisfecho del esmero y diligencia con que V. ha concluido estas pinturas y del mérito sobresaliente que hay en ellas.

Tengo la mayor satisfaccion en comunicar á V. esta noticia, y con este motivo le ofrezco mi buen afecto y fina voluntad con la que ruego á nuestro Señor guarde su vida muchos años.

Madrid 11 de Octubre de 1784.

B. S. M. de V. su mas afecto servidor y amigo. Gaspar Melchor de Jovellanos.— Sr. D. Francisco de Goya.»

Los cuadros representaban, respectivamente: «La Inmaculada Concepción», «San Bernardo», «San Benito» y «San Raimundo».

Parece éste también el lugar de dejar citados dos cuadros religiosos, dos santos de tamaño algo mayor que el natural, que se conservan en colecciones particulares españolas. Son dos obras finas, tiepolescas pudiéramos decir, de autenticidad indiscutible y, a mi juicio, de esta época del artista. Consérvase la una en Madrid, en la colección del Marqués de la Vega Inclán, y la otra, un San Agustín, en la colección de D. Eugenio de Bayo, en Bilbao. Trátase, a juzgar por la analogía de estas dos imágenes de santos, de obras compañeras, cuyo primer paradero desconocemos, pero que estaban destinadas a figurar juntamente.

Procedente del convento de San Francisco el Grande, de Madrid, existe otro cuadro religioso de Goya, que se dice haber sido pintado poco después del de San Bernardino. Es el tan conocido «Jesús crucificado» *(Lámina 8)*, que salió de aquel convento de San Francisco en 1836 por orden de la comisión incautadora de la Real Academia de San Fernando, y que después de haberse guardado en el Museo Nacional de la Trinidad, se conserva hoy en el del Prado (núm. 745). Obra muy discutida es ésta, que indudablemente carece de espíritu religioso y de inspiración, que no es sugestiva ni emocionante, y en que la forma es

de marcada vulgaridad, impropia totalmente del asunto representado. A la cabeza ha querido el pintor dotarla de expresión, y lo ha conseguido; pero como ésta no se refleja poco ni mucho en el resto del cuerpo, ni en sus líneas ni en sus movimientos, resulta de una expresión inexplicable y de sentimiento forzado. Sin duda, todas estas razones que saltan a la vista, han sido la causa de tantas censuras como esta imagen de Cristo ha merecido. En cambio, tal vez no han apreciado los detractores de esta obra lo admirable que es su modelado, las finezas de su color, lo blando y carnoso de aquel cuerpo. Como estudio del natural, como estudio de un modelo (no muy bello por cierto) allí puesto para copiar tan sólo, es de un acierto y justeza notables. La cabeza, aisladamente considerada, y aun el torso, son, por su fineza y técnica, unos hermosos trozos trabajados con esmero, y en los que se aprecia que el autor ha puesto todo su saber, corrigiendo y no obrando de primeras: la cartela donde aparece la inscripción despectiva de los judíos, está rehecha y aun modificada de forma, según puede observarse de cerca y a buena luz.

Por tradición se dice que este Cristo fué pintado por Goya en ocasión de haber sido nombrado individuo de la Academia de San Fernando y como obra destinada a la misma. No he encontrado ningún dato terminante que lo compruebe; al contrario, en una publicación de carácter oficial (1) de la Academia, se da a entender que este Cristo fué hecho con destino a la iglesia en que estuvo, sin añadir nada más; cosa extraña, pues se precisan las relaciones entre el pintor y aquel Centro, fijando fechas, las ya conocidas, y cargos, etc.: «Fué nombrado individuo de esta Academia en 7 de Mayo de 1780, Director actual en 13 de Setiembre de 1795 y Director honorario en 17 de Abril de 1797». (Pág. 93 de la citada publicación.)

(1) «Distribucion de los Premios concedidos por el Rey Nuestro Señor á los discípulos de las Tres nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta pública de 24 de Setiembre de 1808.» Una nota indica que no pudo publicarse hasta 1832, a causa de la invasión y de sus consecuencias, pero que se publica tal como la hizo el secretario D. José Luis Munarriz. Y pienso yo que, dada la relación que existía entre Goya y Munarriz, no hubiera éste omitido el dato de que el Cristo fué la obra de ingreso a la Academia.

La técnica de la obra, que, dicho sea de páso, nada tiene de académica, es bastante adelantada para la fecha en que, según las noticias y referencias, fué entregado este Cristo en el convento de San Francisco, y la relaciona con las pinturas de Goya de los años 1787 y 88.

Imposible me es precisar la fecha del cuadro «Sacra familia», que, como el anterior, se conserva en el Museo del Prado. Es una de tantas creaciones de Goya, bastante independiente, que no obedece a la marcha general del proceso de su manera. Parece, a pesar de su tonalidad oscura, tener cierta relación con los cuadros religiosos de Valladolid, de que hablo muy luego, por su composición, tamaño de las figuras, etc. De todos modos, y a pesar de ciertas bellezas de color que lo avaloran, esta «Sacra familia» no es obra de especial interés, ni de espíritu religioso apreciable.

El carácter de Goya, sus alientos y su entusiasmo por el trabajo ganaron no poco con la justicia que alcanzó el pintor en el certamen de los cuadros de San Francisco, y por esto insisto en conceder importancia a esta fecha en el estudio del desarrollo de su arte.

Sigue mostrando gran afecto a la familia en varias de sus cartas, por ejemplo, en la de 4 de Diciembre de 1784, en que dice:

«El dia 2 de este dió á luz mi muger un niño muy guapo y robusto, se bautizó ayer con los nombres de Fran.co Pedro, la parida ba por los terminos regulares. Dios quiera este se pueda lograr.»

Aspiró, a la muerte de Calleja, a la plaza de teniente director de la Academia, y lo consiguió, interviniendo en esto la aprobación del Rey. Entonces ofreció a Zapater donosamente «el poco probecho, y mucho onor» que la plaza representaba.

Su vida continuaba siendo modesta, según lo requería su posición. Decía en 11 de Marzo de 1786:

«No tengo lo que tu, pues en todos mis trabajos no tengo mas con acciones de Banco y Academia q.e doce ó trece mil reales anuales, y con todo estoy tan contento como el mas feliz.»

Los años de 1787 y 1788, últimos del reinado de Carlos III, fueron para nuestro pintor de vida más desahogada y fácil que los anteriores. Halagado por el concepto que habían merecido ya sus obras, con la

categoría que alcanzó de pintor del Rey y nombrado teniente director de la Real Academia, se dedicó al trabajo con afán, y con provecho, pues no pocas de las obras de estos años obedecían a encargos. En una palabra, y según dicho suyo: «ya se hacía desear». Vivía sin estrecheces, montó su casa con algunas comodidades, y el birlocho de dos ruedas y caballo gitano que tenía el año anterior fué reemplazado por un cochecillo de cuatro ruedas. La causa de esta sustitución se la cuenta con gracia a Zapater en una carta de 17 de Abril de 1787, en que le dice:

«Ya no quiero birlocho de dos ruedas, el otro día bolque y cuasi mate a un hombre que andaba por la calle y yo no me hice mucho probecho, me sangre etc., por lo que le escribo a mi H.º Thomas q.e me compre un par de mulas.»

A pesar de esta su nueva posición, más brillante que la de años pasados, él no cambió por entonces ni en aficiones ni en su vida, y aun puede decirse que ni en sentimientos ni en ideas, y se nos presenta tan llano y corriente como le conocíamos en el período pasado. En 25 de Abril escribe a Zapater y se preocupa de las mulas para el coche y se muestra generoso para con su amigo:

«Mucho me he alegrado q.e me apruebes el pensamiento, y hablemos claros: para cuatro dias q.e hemos de bibir en el mundo es menester vivir a gusto, te estimo mucho la oferta de las mulas y te digo q.e mejor las quisiera domadas ya pero que sean buenas, por diez doblones mas estoy contigo y me alegrare q.e a Tomas se lo digas y q.e aga lo q.e tu determines. En cuanto a la chacota q.e gastas de q.e tengo los doblonazos florecidos, todos los q.e tengo estan a tu disposicion, y cuanto tengo, pero no ago mas con los q.e tengo q.e pasarlo anchamente sobrandome cuasi siempre cien o doscientos, sin trescientos o cuatrocientos q.e me deben, y en fin si trabajo p.a el publico bien puedo mantener la berlina p.a conservarme, yo todo te lo ofrezco con la boluntad que puede ofrecer un hombre a otro, y chico tu y yo se q.e nos parecemos en todo y Dios nos ha distinguido entre otros de lo q.e damos gracias al q.e todo lo puede, y a Dios, etc.»

En 4 de Mayo, siempre del mismo año de 1787, continúa su correspondencia con Zapater, dirigida a Zaragoza, diciéndole:

«Hombre q.e diran ay algunas jentes si lo saben q.e las mulas son para mi, es preciso que se oigan buenas aprensiones, por q.e yo ya he sospechado q.e en casa de Bayeu lo saben por aberselo escrito de ay, aunq.e no hemos entrado en semejante conbersacion y yo me guardare de eso, lo sabran cuando lo sepan, por las demas jentes no habra sino alegria pues muchisimos me lo han aconsejado (esto es de gente q.e lo



El tránsito de San José. (Boceto.)

(Pág. 33.)

tienen) pero para que me canso en escribirte de estas tonterias, chico chico yo estoy tonto y bamos a mudar de punto. Q.e Virgen del Carmen te he de pintar tan ermosa. Dios nos deje vida para su S.to servicio a quien ruega te la guarde m.s a.s tu Paco del alma.»

En carta de 31 de Mayo de 1788, se disculpa con su amigo Zapater de no haberle podido hacer todavía la imagen de la Virgen del Carmen, a causa de que órdenes superiores de Palacio le obligaban a preparar a toda prisa los diseños para las obras destinadas al dormitorio de las Infantas. Algunos párrafos de esta carta dicen:

«para cuando venga aqui la Corte, en lo q.e estoy trabajando con mucho empeño y desazon, por ser poco el tiempo, y ser cosa q.e ha de ver el Rey Principes etc.; a mas de esto ser los asumptos tan dificiles y de tanto q.e hacer, como la Pradera de S.n Isidro en el mismo día del S.to con todo el bullicio q.e en esta Corte acostumbra haber. Te aseguro en fée de amigo q.e no las tengo todas conmigo, pues ni duermo ni sosiego hasta salir del asumpto, y no le llames vivir a esta vida que yo hago, y sino testigo el escribiente, que es Perico el de Caravanchel quien estuvo en esa Ziudad con mi cuñado Bayeu que aora le tengo yo por el Rey.»

Estos años de 1787 y 88 corresponden en su producción como retratista a aquella de sus maneras en la que siguiendo aún la tradición del retrato de moda que imponía las reminiscencias del gusto francés y las imposiciones del arte de Mengs, tan en boga, desarrollaba Goya su tendencia ya iniciada hacia la pintura sencilla en su concepción y asunto, y fina y grísea en su tonalidad, cualidades que avalorarían tan notablemente las producciones de los años siguientes.

De estas fechas datan algunos cuadros religiosos. No son de importancia capital. Ni por su asunto, ni por el empeño que en ellos puso, tienen estas obras gran novedad, ni mucho menos espíritu en consonancia con lo representado. Goya, que tanto perseguía las cualidades de la gran pintura española del siglo XVII, como traté de demostrar en mi obra anterior, pasaba por alto la expresión del carácter religioso que hicieron tan singulares aquellas producciones.

Los tres cuadros religiosos de Goya que se conservan en los altares del lado de la Epístola de la iglesia de las monjas bernardas recoletas de Santa Ana, en Valladolid, infiérese que fueron pintados en 1787, y de prisa, en mes y medio, a juzgar por la siguiente carta del pintor a Zapater:

«6 Junio 1787.

El correo pasado no te pude responder, y lo senti ynfinito por la pregunta que me aces para D.n Martin á la cual te respondo q.e lo q.e se estila aqui aora es estilo Arquitectonico, de lo cual dara razon y hidea mi amigo Arali. Para el dia de S.ta Ana an de estar tres quadros de figuras del natural colocados en su sitio y de composicion, el uno el transito de S.n Josef, otro de S.n Bernardo, y otro de S.ta Ludgarda, y aun no tengo empezado nada p.a tal obra, y se a de acer porq.e lo ha mandado el Rey, conq.e mira si estaré contento. Las mulas buenas la berlina buena, y no voy en ella aunq.e la he estrenado. Todos se han alegrado mucho, menos la jente de alma baja, q.e he entreoido algo, aunq.e de poca consideracion.»

Estos tres cuadros a que la carta se refiere, destinados a la iglesia citada de Valladolid, no son, a mi juicio, obras de especial interés. Colocados a bastante altura, sobre altares que impiden examinarlos de cerca, y expuestos a no muy buena luz, más parecen, por lo liso de su pintura, por lo frío y poco expresivo de los personajes, y lo acabado de sus detalles, unas buenas copias antiguas que cuadros de Goya. El craquelado del lienzo, semejante al tan especial de otros de Goya; alguna cabeza, como la de la Virgen, y ciertos blancos, flores y otros detalles, hacen pensar que aquellos cuadros puedan ser los primitivos de Goya, si bien no creo que nadie, sin un más detenido estudio que el que yo pude hacer, se atreviera a afirmar la originalidad de las tres composiciones. Dícese que en la época de la revolución las monjas determinaron que se hicieran unas copias, y que éstas se hicieron, y de entonces acá se alterna, colocando en los altares unas veces los originales y otras las copias. De todos modos, puede allí apreciarse la composición, muy moderna, es cierto, de aquellos cuadros, tanto, que a von Loga le hacen recordar el arte de su compatriota von Uhde, que interpreta escenas religiosas con personajes que por su aspecto e indumentaria son de nuestros días. Las figuras representadas son de tamaño natural. El cuadro de San Bernardo consta de tres personajes, el santo y su cofrade Roberto, que bautizan a un peregrino. El de Santa Ludgarda no tiene más personaje que el de la santa, que arrodillada ora con dulce y bella sonrisa ante un crucifijo. De los tres cuadros, es el más importante y completo el del Tránsito de San José, colocado en medio de los otros dos. El moribundo, extendido, viste de hábito pardo y se cubre con un manto amarillo; Cristo, representado en una esbelta



San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo impenitente. (Pág. 34.)

figura juvenil, envuelto en largo ropaje gris, consuela con su mirada a San José; la Virgen, detrás, con una dolorida y bella expresión, completa aquella escena triste, que si bien carece de gran espíritu religioso, tiene la fuerza de la realidad. Existe de este asunto un bello Goya, pequeño este segundo, en una colección particular en Madrid, y que lo estimo más envuelto, más fino y más gris que el cuadro grande que hiciera para Valladolid *(Lámina 9)*. Hay entre los dos algunas variantes: en el boceto, la figura de Cristo aparece sentada, en vez de en pie, y en la parte alta hay un rompimiento en el que aparecen tres ángeles, que dan carácter divino a la por todos conceptos tan humana escena. De tonalidades y de conjunto, las dos obras, boceto y cuadro, son muy semejantes.

Al año de 1788 corresponden los dos cuadros que Goya pintara para la catedral de Valencia. Se conoce esta fecha por los documentos que he de citar varias veces en este libro, conservados en el Archivo de Obligacionistas de la Casa de Osuna. La Condesa de Peñafiel, después Condesa-Duquesa de Benavente y Osuna, remontaba su origen por el lado materno a los Borjas, y dedicó no pocos esfuerzos y dinero al arreglo de la capilla dedicada a San Francisco de Borja en la catedral de Valencia. En el Archivo citado existe una cuenta que dice:

«Madrid 16 de Octubre de 1788.
D. Francisco de Goya. Pintor.
Su cuenta de dos cuadros que ha pintado representativos de pasages de la vida de San Fran.co de Borja para la nueva Capilla que á expensas de S. E. se ha hecho en la Iglesia Catedral de Valencia.
R.s de v.on 30 dr.

Se despachó libramiento de esta cantidad á favor del interesado, y contra Don Francisco Sanifo, Pror. Patrimonial del Estado de Gandía, en 22 de Mayo de 1789.»

Los dos cuadros que Goya hiciera, y que representan, respectivamente, «Despedida de San Francisco de Borja para entrar en la Compañía de Jesús» y «San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo impenitente», tienen las cualidades propias del autor, y aun me atreveré a decir que parece, sobre todo en el segundo, que revela ya cualidades de expresión y fantasía que aún no había mostrado Goya en estos años, y especialmente en este género de cuadros religiosos.

La figura de San Francisco de Borja es tan conocida y aun tan popular en España, que no hemos ahora de descubrirla. Goya en el primero de estos cuadros reproduce la escena en la cual el importante personaje, desengañado de la nada de la vida, abandona las comodidades, los honores y la riqueza para trocarlos por la humildad y el constante servicio de Dios. En pie, en la escalera de su palacio, el santo abraza a un joven, acaso el mayor de sus hijos, mientras que otras figuras tristes o llorosas presencian el adiós. La composición, la disposición de los personajes, hasta sus trajes son vulgares en cierto modo; pero la escena está sentida, y el conjunto acertado atenúa el efecto de los anteriores reparos. Se aprecia en el ambiente logrado, en la profundidad de los últimos términos y hasta en la iluminación de la escena, iluminación muy lateral que llega al suelo alumbrándole en primer término, como un anuncio de aquella disposición de luz tan particular que Goya empleó años más tarde en diferentes ocasiones, y singularmente en su maravilloso cuadro «La familia de Carlos IV».

Más fuerte e interesante por todos conceptos es el segundo de estos cuadros, en que se representa al santo asistiendo a un moribundo impenitente *(Lámina 10)*. A la izquierda, en un lecho, el condenado se retuerce convulso, con el pecho descubierto y la mano crispada, viendo alrededor de su cabeza a unos monstruos que miran complacidos a su presa. Toda esta parte del cuadro parece, por su concepción, como un anuncio del Goya de más adelante, del pintor de las visiones y de las escenas horrendas. En la parte derecha no hay sino una sola figura, la del santo, que en pie, sin perder su corrección, lucha con el mal, y usando de los exorcismos dispuestos y ordenados por la Iglesia contra el espíritu maligno, presenta, a cierta distancia, al condenado, un Santo Cristo, que lleva en su mano derecha. El fondo de esta composición se divide, como el primer término, en dos partes; hasta el ventanal del fondo se halla a medio cubrir; a la izquierda, todo son sombras y aspecto imponente; a la derecha, la luz divina anuncia la salvación. Es un cuadro imponente y que denota una personalidad en Goya no mostrada en las composiciones de estos años. Los bocetos de estos dos cuadros, destinados a Valencia, los poseía el Marqués de Santa Cruz, y continúan en poder

de dicha familia, entre alguna otra obra capital de Goya (retratos), ya mencionada en mi anterior volumen.

En 2 de Julio de 1788 dice Goya en carta a su amigo:

«Y en cuanto á no haber cumplido yo con tu encargo, lo siento muchisimo, por ser cosa tuya, pero lo mismo le ha sucedido a el Arzobispo de Toledo q.e me tenia encargado un Quadro para su Iglesia y ni aun el Borron he podido hacer. Ya ves q.e yo no lo puedo remediar, pues quisiera complacer a todos basta q.e se acuerden de mi, pero estoy deseando q.e no se acuerden, para vivir con mas tranquilidad, y desempeñar aquellas obras de mi obligacion: y el tiempo sobrante emplearlo en cosas de mi gusto q.e es de lo q.e carezco.»

El cuadro a que se refiere Goya en esta carta es el asimismo religioso de «El Beso de Judas» o «Prendimiento», que se hizo para la sacristía de la cátedral de Toledo, donde se conserva. Aunque notable, es, como los de Valladolid, de interés secundario. La observación que representan aquellos personajes demuestra una obra original y de cierta espontaneidad. En el centro de la composición se representa al Salvador, vestido con larga túnica, descalzo, sereno, humilde y acertado de expresión. A su derecha, Judas, colocado de perfil, le señala al jefe, que, armado de cuchillo al cinto, tiene sus dos manos apoyadas en un lanzón. Tipos brutales que gesticulan y vociferan rodean a los tres personajes.

Se ha relacionado esta obra, estimo que sin razón, con otras de Rembrandt y de Honthorst; débese esto, sin duda, a representarse la escena, naturalmente, de noche. Paréceme una obra de marcada originalidad, suelta de brochadas, que a ninguna anterior trata de imitar, y que guarda, por su ligereza de pincelada y su técnica, analogía con las de estos años de su propio autor. Es obra de poca sensibilidad, es cierto, pero de todos modos nueva e impresionante; la luz, el contraste mejor dicho de la luz, iluminando el centro de la composición con la penumbra del resto de la obra, es acertada, y revela a un pintor enamorado de los efectos de luz, de la luz misma; aun la parte oscura quiere ser luminosa, y en ella se buscan colores, matices, efectos, es decir, lo contrario que hasta entonces se había perseguido: el oscuro tan sólo como contraste y como realce de las partes iluminadas. Tampoco advierto en

esta obra relación alguna con obras del Greco, por ejemplo, con la del Expolio que en el mismo lugar se conserva y que tiene en cierto modo una composición análoga. No creo que esta obra impresionara a Goya en la realización de la suya; la influencia del Greco en Goya no se aprecia hasta bastantes años después.

Existen de este período otras cartas de Goya, siempre dirigidas a Zapater, de menos importancia porque no habla de sus trabajos, pero que una vez más nos muestran el carácter sencillo y afectivo que le caracterizaba a esta edad.

Dice en 9 de Mayo de 1787:

«En mal año me he puesto que según dice la cebada a de hir lo menos a 40 r.s la fanega. Amigo ando en el aire porque tengo á mi muger mala y al niño peor, y asta la criada de la cocina ha caido con calentura conq.e a Dios.»

Y en 23 de Mayo del año siguiente, 1788, escribía:

«Tengo un niño de 4 años q.e es el q.e se mira en Madrid de hermoso y lo he tenido malo q.e no he vivido en todo este tiempo. Ya gracias a Dios está mejor. Dime tu q.e tienes talento y tanto tino en las cosas, en donde estaran mejor cien mil reales, en el Banco o en bales reales o en los gremios y que me traiga mas utilidad.»

Y poco después, en 30 de Julio:

«El Capellan (su hermano) parece que quiere llevarse consigo á mi Madre, y si para este efecto te pide dinero se lo podras entregar y en continuacion enbiarme la cuenta etc.»

El Rey Carlos IV, que ya había distinguido cuando Príncipe a Goya, le nombró pintor de Cámara en Abril de 1789, y Goya, satisfecho y gozoso, le comunica a Zapater esta noticia, y después la de haber jurado el cargo, en cartas de 25 de Abril y 2 de Mayo, de las que conozco estos párrafos:

«No te respondi aguardando noticia alguna de mis ascensos, y aora acabo de recibir por un amigo la noticia de q.e me han hecho Pintor de Camara (esto es privadamente) con q.e te lo participo y ofrezco como a Goicoechea.»

«He jurado en manos del Sumiller del Corps, con el Contralor a un lado y a otro el Grefier y con mucha autor.d Pero con el mismo sueldo q.e hasta de aqui gozaba.»



La maja y los embozados.

(Pág. 42.)

CAPITULO III

Cartones para tapices pintados por Goya desde el año de 1776 al de 1791. Examen de la técnica especial desarrollada por el artista en este género de pintura.

En los dos capítulos anteriores hemos examinado las obras de empeño, los encargos que Goya recibiera desde el de la pintura del coreto del Pilar de Zaragoza, en el año de 1772, hasta el del cuadro de «El Prendimiento de Cristo», que entregó para la sacristía de la catedral de Toledo, el año de 1789. Alternaba la ejecución de estas obras, en general decorativas y de carácter religioso, con otras totalmente diferentes, y entre éstas componen el principal conjunto los 45 lienzos que pintara desde el año de 1776 hasta el de 1791, destinados a servir de modelos en la Real Fábrica de Tapices.

Aunque él protestara y renegara de este trabajo, en cierto modo monótono, y a pesar de los disgustos que le proporcionó, tanto por las censuras que le dirigieran en un principio, cuanto por lo medianamente que se tejían las reproducciones, débese reconocer que esta labor, ejercitada con ligereza y prontitud, estaba conforme con la índole de su temperamento, y que esta serie de cuadros, a la que dedicó no escasa parte de su actividad durante quince años de su vida, los de su verdadera formación como pintor, fué provechosa para el desarrollo de sus maravillosas facultades.

En mi Goya, pintor de retratos, hablé de cómo y cuándo comenzaron las relaciones entre Mengs, que entonces regía la marcha del arte en

la Corte, y nuestro pintor, que necesitaba protección y ayuda para darse a conocer, y asimismo hube de recordar cómo y porqué se le encomendaron estos trabajos para la Fábrica de Tapices. Examinemos ahora aquellas obras que merecen especial atención en un libro que aspira a estudiar a Goya en su aspecto de pintor de figuras y creador de composiciones.

Desde la primera de estas obras se diferencia el pintor, en el dibujo, el color y la intención, de todo lo que se pintaba en aquel tiempo en España. Fué desde luego acertada la elección de los asuntos, escenas populares, todas llenas de vida, de alegría y de ambiente, encontrándose en ellas con frecuencia figuras de niños, que Goya se complacía siempre en reproducir, y con singular acierto, lo mismo cuando pinta una escena de chiquillos harapientos, como cuando retrata un pequeño personaje que comienza a darse cuenta de su importancia y abolengo.

Se aprecia, en estas escenas, que pintaba lo que veía, impresionado directamente por el natural, y ante el natural pensadas y sentidas, y expresadas después sinceramente sin prejuicio alguno. En ellas se manifiesta tan ostensible la impresionabilidad de Goya, que hasta se puede señalar por su asunto la estación del año en que están realizadas: en la primavera, meriendas, bailes y juegos en el campo; en el verano, las eras, las mozas de cántaro, las escenas a orillas del agua; en el otoño, la vendimia, la feria de San Mateo; en el invierno, la nevada, los pobres. Y, en efecto, las fechas y épocas del año en que cada obra se pintó nos son conocidas, y nos confirman en esta apreciación. En casi todas, a más del aspecto pintoresco, apropiado al fin decorativo a que se destinaban, se aprecia asimismo que están llenas de intención, pero de una intención sencilla y sin complejidades: no anuncia todavía al Goya de años despues; estas escenas, aun las más intencionadas, no van más allá de lo que el gracejo, la chispa y lo picaresco fácilmente explicable consienten. No hay en ellas nada de fundamental ni aspiran a ser obras de trascendencia.

Los cuadros descriptivos de la vida popular y las fiestas campestres, eran, con arreglo a los modelos tradicionales del siglo XVIII, los asuntos preferidos para los tapices. José del Castillo y Ramón Bayeu habían ya

realizado motivos de este género. Al propio tiempo era difícil, por no decir imposible, prescindir en absoluto de la influencia francesa; pero Goya supo dotar sus escenas de un casticismo tan sencillo, sobrio y natural, donde se reflejan tan sinceramente las costumbres nacionales, que nos habla en español, y diferencia esta serie de obras de todos aquellos cuadros franceses, representación de escenas al aire libre, tan en boga por aquella época, y con los que no tiene otra semejanza que la analogía de los asuntos. Ese fué, a mi juicio, el primer acierto del pintor.

Los contratiempos por que pasó Goya durante los quince años que dedicó a este trabajo de los cartones para la Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, no fueron pequeños. El pintor, con frecuencia, no se atenía a la forma más conveniente que debían reunir los cartones que estaban destinados a la manufactura de tapices, y realizaba verdaderos cuadros, tales como a él mejor le parecían. En una ocasión fué necesario devolverle uno, «El ciego de la guitarra», que, según dijeron en la fábrica, no había manera de trasladarlo con buen éxito a los hilos de la urdimbre y Goya tuvo que acentuar unas tintas y marcar ciertos perfiles, cosa que le molestó en extremo. Estas rectificaciones no provenían tan sólo de la dirección de la fábrica, sino que también, y especialmente, eran exigidas por los oficiales que habían de tejer los tapices, y tanto los altoliceros como los bajoliceros corregían los modelos, pintando en ellos al temple, árboles, nubes o accidentes del terreno que hicieran más fácil o barato el tapiz, pues los modelos, según decían (1), «eran majos y majas con tantos adornos de cofias, cintas, carambas, gasas, alamares y otras menudencias, que se gasta en ellas mucho tiempo y paciencia, y no produce nada el trabajo».

Si los contratiempos por que hubo de pasar el pintor con motivo de estas obras no fueron escasos, tampoco lo fueron las vicisitudes que los propios lienzos sufrieron desde que se pintaron hasta nuestros días. Los hermanos Vandergoten, que regían la fábrica de Santa Bárbara en la época en que se ejecutaron estos modelos y que eran los encargados

(1) Archivo de Palacio.

de realizar los tapices, se hicieron cargo entonces de los modelos de Goya. Mucho tiempo después, allá por el año de mil ochocientos cincuenta y tantos, la dirección de la Fábrica entregó en el Palacio Real veintidós rollos de cuadros pintados al óleo que habían servido de modelo en su tiempo; en ellos iban incluídos los Goyas que nos ocupan. Fueron todos depositados en uno de los sótanos del oficio de tapicería de Palacio, donde permanecieron hasta el mes de Mayo de 1869. Entonces fué cuando Cruzada Villaamil, que ocupaba el cargo de secretario de la Comisión del Museo de Tapices de El Escorial, desarrolló los lienzos y, después de hacer que se montaran en bastidores, los remitió al Museo del Prado, en ocasión de que éste fué declarado establecimiento nacional. Debido al cargo que ocupaba pudo Cruzada Villaamil registrar y comprobar en el Archivo de Palacio los datos que había referentes a estos tapices, entre los legajos correspondientes a los reinados de Carlos III y Carlos IV. El Archivo estaba bastante completo, y entre los datos encontrados allí y los que D. Livinio Stuik, director a la sazón de la Fábrica, pudo allegar, Cruzada Villaamil comprobó que de los doscientos cincuenta y cinco cartones para tapices que entonces había en Palacio, eran de mano de Goya cuarenta y tres. Cuáles sean éstos, cuándo los pintó, qué le pagaron por ellos, qué representan, para dónde eran, todo, en fin, cuanto de los modelos y de sus tapices se pudo averiguar, es lo que compone un libro que publicó Cruzada Villaamil con el título de *Los Tapices de Goya* el año 1870.

El autor de este libro rectificó de manera terminante opiniones equivocadas que se habían publicado acerca de estos lienzos, especialmente las del crítico francés Iriarte, que sin duda, y a juzgar por los datos que aporta Cruzada Villaamil, no los vió nunca.

Documentada esta serie de obras de Goya de modo completo y publicados los datos, no he de reproducirlos, máxime cuando en la presente obra me he propuesto dar preferencia al estudio de carácter artístico y de conjunto. A él dedicaré unas páginas, después de hacer la lista de esta serie de obras con breves descripciones, ciertos datos y algunas observaciones propias.

Núm. 1. «La merienda a orillas del Manzanares». Se representa



El cacharrero.

(Pág. 44)

en él a cinco majos que meriendan a orillas del río, vistiendo el traje típico con redecilla, sombrero apuntado o montera, faja, chaqueta larga de diverso color, y con su espada española de taza y gavilanes. Una naranjera, con la que bromean, ocupa el primer término a la derecha del cuadro. En segundo término se ven algunas figuras conversando, y más allá, el río y unas lomas con una casa.

Comenzada esta obra inmediatamente después de haber sido Goya encargado de pintar para la fábrica de Santa Bárbara, fué entregada en 30 de Octubre de 1776. Puede observarse en él que no titubeó, como asunto al menos, y que desde luego aparecen allí ya los elementos que caracterizan a esta serie de obras, tanto en los personajes, majos de rumbo o populares, vendedoras, etc., como en el fondo, compuesto de lomas, árboles, accidentes del terreno y el río, el tan desacreditado como popular Manzanares, que iba a ser, más o menos verídicamente reproducido, en gran parte de esta serie de obras.

Se abonó a Goya por este primer lienzo 7.000 reales vellón. Se tejieron de él tres tapices.

Núm. 2. «El baile en San Antonio de la Florida». Componen el asunto dos parejas de majos populares rodeados de alguna gente, bailando seguidillas, a orillas del Manzanares, por bajo de San Antonio de la Florida, viéndose enfrente las tapias de la Casa de Campo y a la izquierda un puente y la obra de la iglesia de San Francisco el Grande.

No tiene esta obra marcada diferencia con la anterior en su concepción, típico asunto, ni en su manera. Se entregó el 3 de Marzo de 1777 y valió al pintor 8.000 reales vellón. De ella se tejieron cuatro tapices.

Núm. 3. «La riña en la Venta Nueva». Quiso el pintor dotar a esta escena de mayor movimiento que a las anteriores, y lo logró de veras, pues refleja con vida y expresión y singular gracejo el escándalo y la trifulca que han armado, por cuestión de juego, un calesero, dos mozos, un murciano y cuatro arrieros, que riñen furiosamente, se golpean y se muerden a la puerta de la Venta Nueva. Hay en esta escena—en la que por de pronto no hay puñaladas ni tragedia sangrienta que anuncie al Goya de época más avanzada, que hubiera dotado esta camorra de

algo terrible—, detalles de observación aguda y divertida: el ventero aprovecha el tumulto para apoderarse, si bien sea de momento, del dinero que quedó sobre la mesa; el viajero que llega en aquel instante, se apea del caballo, y por lo que pueda ocurrir se apercibe preparando su pistola; un buen hombre pretende separar a los contendientes, pero otro trata de impedir la buena acción, amenazándole con un leño; y allá, más al fondo, el calesero no encuentra cosa mejor que hacer, que la de arrojar piedras sobre los grupos. Son todas estas cosas curiosas y que demuestran jocundia y fina observación.

Entregóse el cuadro en 12 de Agosto de 1777, valiendo al pintor, con los tres siguientes que se entregaron al mismo tiempo, 17.000 reales vellón.

Se tejieron de él dos tapices.

Núm. 4. «La maja y los embozados» *(Lámina 11)*. Es este lienzo uno de los más fuertes y trabajados. Por su asunto, es además acertado y expresivo, y su popularidad es grande; es de los más famosos de cuantos componen la colección. Estaba catalogado, no sé porqué razón, con el título de «Un paseo en Andalucía».

Represéntase en él a una maja de rumbo, una dama vestida de maja que acoge amablemente a un majo que se le acerca embozado, con montera granadina y espada de taza y gavilanes. Frente a ellos, y más en primer término, otro majo, embozado hasta los ojos, observa y no parece satisfecho de lo que presencia. Varios personajes en el fondo esperan el desarrollo de esta escena de galantería española, como la ha llamado Mauricio Barrés.

Al asunto de este tapiz va unida una leyenda, totalmente falsa. Araujo lo demostró cumplidamente en su *Goya*. Decía la tal leyenda que aquella damita retratada era la Duquesa de Alba, y los enamorados rivales los toreros Romero y Costillares, según unos, y Romero y Pepe Hillo, según otros. Nada de esto puede ser exacto. Este modelo de tapiz se entregó en la Fábrica el 12 de Agosto de 1777. La famosa Duquesa de Alba de aquel tiempo había nacido en 1762, y no contaba, por tanto, cuando se pintó este lienzo, sino de trece a catorce años. Tampoco los toreros, si es que son toreros, pues a mí más me parecen seño-



El albañil herido.

(Pág. 48.)

rones vestidos de majos que no diestros del tiempo, pueden ser los citados. Pedro Romero tenía en 1777 veintidós años, y cualquiera de esos dos galanes representa más edad por su aspecto y corpulencia. En cuanto a Pepe Hillo, que había nacido en 1768, cumplía en la fecha del cuadro nueve años.

Se tejieron de este modelo tres tapices.

Núm. 5. «El bebedor». Es todo en este cuadro, su arreglo, su técnica y hasta los tipos representados, más vulgar que los anteriores y contrasta con el siguiente:

Núm. 6. «El quitasol», que como «El bebedor» estaba destinado a sobrepuerta, en que Goya quiso hacer algo más fino, con recuerdos de Tiepolo y de carácter esencialmente decorativo.

Completan estos dos la serie entregada en 1777, y se tejieron, de «El bebedor», dos tapices, y de «El quitasol», tres.

Núm. 7. «La cometa». Figuran aquí tres majos entretenidos en echar una cometa en el Cerrillo del Rastro, lugar preferido por los madrileños para este juego. Varios personajes más completan la composición.

Observo en este lienzo un progreso marcado, con respecto a los anteriores, en su luminosidad. Se busca en él la claridad, la diafanidad en todo, tal vez con exceso.

Fué entregado con los tres siguientes el 26 de Enero de 1778. Se abonaron al pintor, por los cuatro, 15.000 reales vellón. Se tejieron de este modelo tres tapices.

Núm. 8. «Los jugadores de naipes». Escena en sombra y con marcado contraste de luces. No tiene especial interés. Se tejieron de él cuatro tapices.

Núm. 9. «Niños inflando una vejiga». En éste se representan dos niños de la clase acomodada, de tan acertada expresión como los cuatro que figuran en el cartón siguiente.

Tejiéronse de esta sobrepuerta tres tapices.

Núm. 10. «Muchachos cogiendo fruta». Sobrepuerta del tipo de la anterior, por la que igualmente se tejieron otros tres tapices.

Núm. 11. «El ciego de la guitarra». Escena en la plaza de la

Cebada, con majos y majas de todas clases, petimetres y gente a caballo, que escuchan a un ciego que canta y toca la vihuela.

Entregado este lienzo el 27 de Abril de 1778, no fué aceptado, y se invitó al pintor a que hiciera en él ciertas correcciones. Éste pidió que se le entregara en 26 de Octubre de 1778, y lo devolvió no sabemos cuándo, pero poco después, puesto que lo cobró por orden de la testamentaría de Carlos III y por valor de 10.316 reales vellón. Se tejieron por él dos paños.

Núm. 12. «La feria de Madrid». Es la reproducción de una escena de las ferias en la plaza de la Cebada, en la que un prendero entre sus muebles, cuadros y demás antigüedades, trata de convencer de la excelencia de una alhaja a una señora y a un caballero que por allí pasan.

Es muy semejante esta obra a la anterior por su efecto de luz, falso también, debido a la preferente iluminación de la escena central, cuando representando aire libre todo debiera estar más bañado en luz. Pienso yo si se deberá a las exigencias de los tejedores y de la dirección de la Fábrica, a causa de la protesta que suscitó el cartón anterior, por no estar en él todo convenientemente terminado, haciendo esto difícil el que se pudiera copiar en tapicería.

Entregado en 5 de Enero de 1779.

Se pagó por este tapiz y los cinco siguientes, 20.000 reales vellón.

Se hicieron por él tres paños.

Núm. 13. «El cacharrero» *(Lámina 12)*, llamado antes «El puesto de loza», donde se representa a un valenciano con un puesto de loza y cacharros, vendiendo su mercancía a varias señoras. En segundo término, otros personajes miran a una dama que va sentada al vidrio de un lujoso coche, con dos lacayos y un volante a la zaga, destacándose todo sobre una plaza con casas y un torreón arruinado. Por la novedad de la composición y por su técnica fuerte y trabajada, me parece este cuadro el más completo de los que hasta aquella fecha pintara Goya en esta serie.

Se hicieron de él tres tapices.

Núm. 14. «El militar y la señora»,



Las mozas de cántaro.

(Pág. 49.)

Núm. 15. «La acerolera», ambos un poco oscuros que recuerdan la tonalidad de obras anteriores, y

Núm. 16. «Muchachos jugando a los soldados», formaban serie y los tres estaban destinados al dormitorio de los Príncipes en el Palacio del Pardo.

Se tejieron de estos modelos, respectivamente, del núm. 14, dos paños; del núm. 15, tres, y del núm. 16, dos.

Núm. 17. «Los niños del carretón». Desconozco este cuadro, que desapareció del Palacio Real en los días de la Revolución del año 1868, antes de la catalogación hecha por Cruzada Villaamil. Este lo describe según los datos que había y el tapiz sin número que existe en El Pardo. Representa a cuatro niños jugando, dos de ellos con un carretón, y dos tocando, respectivamente, un tambor y una trompeta.

Este cartón estaba destinado a la misma habitación del Palacio del Pardo. Consta que se tejieron de él dos paños.

Núm. 18. «El juego de pelota a pala». Es esta escena de juego de pelota, muy original y afortunada en su composición, uno de los más bellos de estos cuadros, mejor dicho, debió de serlo en un tiempo; hoy se halla muy ennegrecido, pienso que por la razón que aduzco más adelante, y esto le hace desmerecer.

Fué entregado en Julio de 1779 y pagado con el siguiente en 15.000 reales ambos.

Se hicieron de él dos tapices.

Núm. 19. «El columpio». Aspira a ser una escena más aristocrática que la generalidad, y necesariamente recuerda esta señora columpiándose y los niños, y hasta la disposición del fondo, los cuadros franceses de este género. Es curiosa, como indumentaria, la figura del niño de la derecha, que va vestido a la antigua española.

Se tejieron de esta obra dos tapices.

Núm. 20. «Las lavanderas». Este cartón y los diez que le siguen fueron pintados desde Julio de 1779 al 24 de Enero de 1780, y se pagaron a Goya por todos ellos 22.000 reales vellón. Examinando las fechas de las entregas, vemos que estos cinco meses fijados constituyen la época en que el pintor produjo más, por lo que se refiere a esta serie

de trabajos. Este lienzo de las lavanderas es muy alegre y sugestivo, pero no tiene un interés especial.

Se tejieron por él dos paños.

Núm. 21. «La novillada». Es una graciosa escena de toros, algo ennegrecida en la parte baja; preciosa, en cambio, en las figuras de segundo término que se asoman por encima del muro, en la parte alta de la composición.

Se tejieron de él tres tapices.

Núm. 22. «El perro». Es este cartón uno de los desconocidos, y aun cuando se tejieron por él dos tapices, no se sabe tampoco dónde fueron éstos a parar, y así es el caso que hoy no se conocen ni el modelo ni las reproducciones. Por los documentos del Archivo de Palacio y de la Fábrica de Santa Bárbara se viene en conocimiento de su asunto, y repito su descripción para que pudiera hacerse la comprobación según ella, si un día apareciese. Dícese que representa: «en primer término, dos jóvenes sentados, el uno de ellos sacando una pelota de la boca de un perro que tiene en los brazos; detrás de éstos, dos de pie, en conversación; a más distancia se descubre una porción de arboleda con parte de horizonte».

Núm. 23. «La fuente». Como del anterior, no se conserva ni el cuadro ni el único tapiz que se tejió de él. Sólo conocemos su descripción, que dice: «Tres hombres, uno de ellos bebiendo del caño de una fuente; detrás de él, dos de pie, conversando, y a más distancia se descubre una porción de arboleda».

Núm. 24. «El resguardo de tabacos». Es una escena de guardas de la renta del tabaco, descansando de su faena en un ribazo. El fondo es, un poco fantaseado, el panorama que se ve mirando desde el Palacio Real de Madrid, hacia el Guadarrama.

Se tejieron por él dos paños.

Núm. 25. «El niño del árbol», y

Núm. 26. «El niño del pájaro», son dos modelos, dos tiras tan sólo, de los más insignificantes de esta serie. Se tejieron de ambos, sendos tapices.

Núm. 27. «Los leñadores». Sobrepuerta de importancia secundaria. Se tejieron de este modelo dos tapices.



Las gigantillas.

(Pág. 49.)

Núm. 28. «El cantador». Fué uno de los cuadros sustraídos de Palacio. Se tejió en un solo tapiz que se conserva en El Escorial. Representa a un hombre con capa y montera granadina, sentado en un ribazo, cantando y tocando la guitarra; vense detrás aparecer otras figuras. Supongo que este cuadro es el que figura hoy en el Museo del Prado, reintegrado a España y donado al Museo por el insigne artista D. Raimundo de Madrazo. Por sus proporciones debió de ser hecho para sobrepuerta.

Núm. 29. «La cita». Una sobrepuerta sencilla y de pocas figuras. Tejióse de ella un tapiz.

Núm. 30. «El médico». Este cuadro fué otro de los sustraídos de Palacio. Se tejieron por él dos tapices. Uno se conserva en El Escorial. Representa a un médico con sombrero, bastón y capa de grana, sentado, calentándose al brasero; a su lado, y detrás, dos jóvenes, sus discípulos; junto al brasero, varios libros; el fondo figura un jardín.

A partir de la fecha en que se entregó el tapiz que sigue, Goya era ya pintor del Rey; nombramiento que ya veremos en otro lugar cómo se hizo y a qué obedeció. Cobraba un sueldo anual de 15.000 reales, y comoquiera que tardó en realizar los quince tapices cinco años, cobró por lo tanto por pago de este trabajo, a título de sueldo, la suma de 75.000 reales de vellón.

Núm. 31. «Las floreras». En este cuadro y en los siguientes se aprecia un marcado progreso como finura de color y luminosidad. Representa una escena campestre, con cuatro figuras. Pintado en el año 1786. Se tejió de él un tapiz.

Núm. 32. «La era». Es una escena de labradores y segadores descansando y bebiendo vino en la era de un pueblo que se ve en el fondo. Es muy fino de color, y tiene figuras y tipos, entre ellos el de un borracho, acertados de carácter y expresión; pero el conjunto de la obra y ciertos desdibujos como el del caballo blanco que aparece en primer término, descomponen la totalidad de la misma.

Fué pintada en el estío de 1786.

Núm. 33. «La vendimia». Semejante al de «Las floreras», pero mejor aún, es el primero de todos los tapices, en orden cronológico,

que puede figurar en el grupo de los más selectos. El pintor ha llegado en él a dominar en absoluto la técnica que se propuso emplear, y debe recordarse que la fecha de esta obra, 1786, corresponde en su desarrollo como retratista, estudiado en mi obra anterior, a un marcado progreso y a obras de importancia en aquel respecto. En esta vendimia, pintada, claro es, en otoño de ese año (recuérdese mi afirmación de que estos cuadros están realizados según impresión directa), representa a una señora y un caballero que sentados, sobre un terrazo, toman uvas a una vendimiadora y ofrecen un racimo a un niño, que se empina para alcanzarlo: en el fondo, gentes vendimiando.

Tejióse de esta obra un paño.

Núm. 34. «El albañil herido» *(Lámina 13).* Dos albañiles llevan en brazos a otro bastante maltrecho, de resultas de haberse caído del andamio de una obra que se ve en el fondo. Pintada esta obra a fines del año 1786, revela, por su asunto y tendencia, algo nuevo en la serie y algo que preocupó al artista, pues continúa la misma tendencia en las dos obras siguientes. El asunto es popular, como tantos otros anteriores, pero no festivo y alegre. El protagonista sigue siendo el pueblo, pero no en sus fiestas y regocijos, sino en su dolor y desgracias. La obra es de una finura de color notable, de una expresión justa y sobria, y de un alejamiento de términos y resolución del ambiente, notables. Llevar a las habitaciones de Palacio (está hecha para el dormitorio del infante Don Gabriel, en El Escorial) una triste escena de accidente del trabajo, era cosa totalmente nueva, por lo menos.

Tejióse de ella un tapiz.

Núm. 35. «Los pobres en la fuente». Continúa en él la tendencia anterior. Una pobre mujer, al lado de una fuente, acompañada de dos niños, esperan, ateridos de frío, que se llene un cántaro puesto al caño; fondo de país nevado.

Pintado en el invierno de 1787. Tejiéronse de él tres tapices.

Núm. 36. «La nevada». Pintado asimismo en los comienzos de 1787. Representa a tres arrieros conduciendo una caballería cargada, y atravesando con otros dos viajeros un puerto bajo una gran nevada.

Tejiéronse de este modelo dos tapices.



El pelele.

(Pág. 49.)

Núm. 37. «La boda». Representa el cortejo de una boda de aldea, en el que van personajes un poco grotescos, que parecen anunciar, por primera y única vez en esta serie de obras, al Goya burlón y satírico de años después.

Fué pintado el año de 1787. Tejiéronse de él dos tapices.

Núm. 38. «Las mozas de cántaro» *(Lámina 14)*. Es uno de los más bellos y sencillos. Dos mozas, con sus cántaros, y un chiquillo con dos cantarillas, vienen de la fuente; ellas se paran a escuchar a una vieja que les cuenta Dios sabe qué patraña. En esta obra se insiste en una nota que ya había dado en «La merienda» y en «La acerolera»: las asechanzas a que están a menudo expuestas las mujeres bonitas, y éstas, como la naranjera de «La merienda» y la acerolera, lo son de verdad. Goya no sería un idealista, pero cuando se proponía retratar mujeres guapas, sabía escoger bellos modelos y realzar su belleza y su gracia.

Pintado el año de 1787. Tejiéronse por él dos tapices.

Núm. 39. «Las gigantillas» *(Lámina 15)*. Fué uno de los cuadros, sobrepuerta, sustraídos de Palacio. Más adelante digo cómo y cuándo volvió a España, en donación a nuestro Rey. Hoy se guarda en depósito en el Museo del Prado. Representa a cuatro muchachos jugando a la gigantilla.

Pintado en 1778. Tejiéronse de él dos tapices.

Núm. 40. «El balancín». También fué extraído de Palacio; pero de éste se desconoce, o al menos desconozco yo, su paradero actual. Representaba a dos niños jugando al balancín. Se hizo para sobrebalcón en 1788.

Se tejieron de él dos tapices. Y se conoce la composición porque uno de estos ejemplares se conserva en El Escorial.

Núm. 41. «Los zancos». Representa una fiesta al estilo de Aragón, en que se ve a dos hombres bailando en zancos al son de una música, rodeados de gentes y chiquillos del lugar.

Pintado en 1788. Tejiéronse de él dos tapices.

Núm. 42. «El pelele» *(Lámina 16)*. Uno de los más graciosos y afortunados de la serie, en el que se representa con intención picaresca a cuatro majas manteando a un pelele en la pradera del río Manzanares.

No es extraño el progreso que Goya manifiesta en esta obra en relación con las anteriores. Pasó dos años desde la entrega del último cártón hasta el del pelele, y en esta época los progresos del pintor eran muy márcados.

Pintado el año de 1791.

Se tejió de él un tapiz para el Palacio de El Pardo, donde se conserva.

Núm. 43. «Los chicos del árbol». Un chico andrajoso, puesto de pie sobre otro que está a gatas, trepa a un árbol, ayudado por otro muchacho. Es una sobrepuerta, que recuerda a otras anteriores. Es, de todos modos, obra de poco empeño. Pintada en 1791.

Tejiéronse de ella dos paños.

Núm. 44. «La gallina ciega» *(Lámina 17)*. Es indiscutiblemente, a mi juicio, este lienzo el más completo y afortunado de todo este conjunto de obras. De él me sirvo especialmente más adelante, para hacer un estudio de su técnica, y creo ver en las resoluciones pictóricas que ostenta, lo mucho que el pintor progresó en este trabajo monótono y largo, pero que determinó en él un progreso decisivo en busca de una manera ligera y de una constante observación ante el natural y la pintura de aire libre.

Representa a cuatro señoras y cinco caballeros, en traje de majos, que juegan a la gallina ciega a orillas del Manzanares.

Alguien ha dicho que estas figuras, sobre todo en sus cabezas, tienen algo de muñecos, y que las caras de estas majás tienen un poco de peponas. Hay una parte acertada en esta afirmación, la relativa al color: estas majas ostentan tan marcado el colorete con que adornaron sus mejillas, que su arrebol les da cierto aspecto de muñecas; pero sabido es que en aquella época, como en otras, alguna de las cuales aún no ha pasado a la historia, esto era frecuente, y el pintor hizo muy bien en retratarnos a aquellas damiselas tal cual se presentaban. La que casi de espaldas, en el centro de la composición, presenta su mejilla al soslayo, el mejor modo de apreciar el colorete y el único en que por muy hábilmente que esté dado su presencia es innegable, nos demuestra que aquello no es color natural.



La gallina ciega.

(Pág. 50.)

Se pintó este modelo el año de 1791 y se tejió de él un tapiz, que está en el Palacio de El Pardo.

Núm. 45. «El niño del cordero». Representa a un niño montado en un cordero. No fué llevado a Palacio con la colección, por pertenecer al director de la Fábrica de Tapices, entonces, D. Livinio Stuik. Fué pintada esta sobrepuerta, como los últimos cartones, el año de 1791, y se tejió de ella un tapiz destinado a El Escorial.

Estas obras, como los retratos, y como tantas otras, fueron precedidas en su ejecución de un boceto, lo que Goya llamaba un borrón. Y es curioso observar que generalmente al realizar la obra definitiva no se apartaba en nada del *borrón*, que frecuentemente estaba bastante acabado, detallado, y que parece lo contrario de lo que es, una copia pequeña del cuadro. Es decir, que su tendencia era simplificar lo más posible al hacer la obra en grande: recuérdese a este respecto, por ejemplo, que en el boceto de «La gallina ciega» vense al otro lado del río multitud de personajes, caballos, carros, etc., y en el cartón para tapiz no hay nadà de esto, sin duda para que no perturbara el grupo de personajes de primer término, al que se le quiso dar toda la importancia de la composición. De estos bocetos para los cartones, que conviene no confundir con cuadros análogos por asunto, composición, tamaño, etc., y de los cuales me ocuparé en el capítulo siguiente, conozco no pocos.

En la venta de cuadros de la Casa de Osuna se dispersaron seis, de estos bocetos muy selectos, que procedían del Palacio de la Alameda, y que eran el citado de «La gallina ciega», «La nevada», «Los pobres en la fuente», «El albañil herido», «La era» y «Las floreras». Doy el título del cartón correspondiente; en el catálogo de «Exposición y venta de los cuadros y demás objetos de arte de la Casa Ducal de Osuna» figuraban, excepto el primero que tenía el mismo título, con los de «El invierno», «Grupo junto a la fuente», «Conducción de un obrero herido», «El verano» y «La primavera». Como se ve, los títulos son análogos, y sólo preciso este punto para evitar confusiones entre aquellos seis preciosos bocetos y tantos otros análogos, más en su asunto que en su arte.

La serie de 45 cartones para tapices, verdaderos cuadros, que comenzó Goya cuando contaba treinta años y que no terminó hasta que no había cumplido los cuarenta y cinco, la estimo, como he dicho, de interés primordial para poder estudiar en ella la formación y desarrollo del arte tan singular de este maestro. Cierto que alternó la producción de estas obras con otras de diferente género, pero como quiera que esta serie debía conservar una cierta unidad a causa del destino a que se dedicara, pueden en ella hacerse observaciones curiosas, más aún que por su valor absoluto e intrínseco, por lo que representa y las revelaciones que nos hace de los progresos de Goya en esos quince años de su vida.

En la época, precisamente, en que terminaba esta serie de obras, aparece Goya dominando la prontitud, la presteza en el hacer, cualidad para la que había ya antes demostrado aptitud, como lo prueban las decoraciones murales de Aula Dei, pero que entonces no poseía aún en tan alto grado. Y tan dueño o aún más que de la presteza de ejecución se nos muestra en los últimos cartones, dueño absoluto de una técnica ligera, flúida, con que resuelve sus creaciones.

¿Influyó para que él consiguiera estas cualidades el ejercicio constante empleado durante quince años en estos lienzos, que denotan una cosa presta, concebida pronto y realizada brevemente para ser terminada a plazo fijo? A mi juicio, es evidente que sí: entonces desarrolló nuestro pintor, y probablemente sin darse cuenta, sus facultades; entonces se adiestró en la velocidad pictórica, permítase la frase; entonces dominó su arte en el sentido material de la palabra, y su acierto después estuvo en no dejarse llevar de la facilidad adquirida, lo cual le hubiera conducido irremisiblemente al amaneramiento, sino en trabajar siempre con igual esfuerzo estudiando ante el natural y consiguiendo sus maravillosas creaciones, en las que la facilidad no es sino un medio para la realización de su fin. En cuanto al desarrollo de la fineza del colorido y de la técnica, conseguida, o desarrollada, mejor dicho, por Goya en esos quince años, pienso asimismo que puede estudiarse en estos y otros cuadros pintados en los mismos años, y eso vamos a intentar, comenzando por fijarnos en los elementos que usaba, muy singulares, como todo lo suyo, e indispensables para lograr su objeto.



La vendimia. (Fragmento.)

(Pág. 59.)

El lienzo usado por Goya en este período es generalmente una tela de hilo poco gruesa, pero de grano bastante marcado. Alguna vez, por excepción, utilizaba la tela de mantel. En algunos se aprecian las costuras de que tenía que valerse, pues rara vez se conseguían entonces telas de las dimensiones necesarias para los cuadros grandes. Comenzaba la preparación de las telas, una vez montadas en el bastidor, dándoles una mano de agua de cola, con objeto de unir el tejido y tapar la trama, los poros de la tela. Después de esta mano de agua de cola daba otra, coloreada ésta ya, al temple. Y, por último, sobre esta preparación daba una última mano al óleo, bastante gruesa, con objeto de que cubriera en absoluto el grano de la tela y conseguir así una superficie completamente lisa sobre la que poder pintar.

El color que empleaba, lo mismo en la primera preparación al temple que en la última al óleo, era idéntico: una tierra roja, el color llamado tierra de Sevilla, mezclado con blanco, y que da un tono de ladrillo, de tierra roja cocida, sin mezclar nunca más colores y sin que se aprecie en ese tono rojizo ni el bermellón ni el carmín. Puede observarse que ese color de la preparación, siempre el mismo, lo va cambiando de tono, va graduándolo y haciéndolo cada vez más claro. En los primeros cartones en orden cronológico—tomemos como tipo «El baile en San Antonio de la Florida», pintado el año 1777—, la preparación está hecha con tierra de Sevilla casi pura, que da un tono rojizo caliente; va después, conforme avanzan los años, aligerando este tono sin más que mezclar blanco y más blanco, y en el titulado «La gallina ciega», por ejemplo, uno de los últimos, pintado en 1791, el tono de la preparación, sin haber cambiado en sus elementos, resulta un rosa frío y casi pálido. Esta preparación de telas para pintar, hecha por Goya, o dirigida por él, era excelente para lograr las finezas y transparencias de que luego haré mención; pero no es muy duradera, al menos cuando se hace de prisa, como sin duda lo fué en estas obras, y es causa de que la conservación de estos cartones para tapices no sea tan buena como debiera. La primera mano, de agua de cola, fué escasa en algunas ocasiones, y a ello se debe el que la segunda preparación coloreada haya traspasado el lienzo, dejando insuficientemente preparada la superficie

en que se pintó. Además, al pintar, no parece que estuviera bastante seca la preparación al óleo, pues cuando después se ha desprendido, y se sigue desprendiendo un trozo de color, no se va solo, sino que también arrastra y salta con él la preparación, demostrando que la causa del desprendimiento es la preparación y no la pintura. Esta circunstancia complica no poco la restauración de dichos trozos. Parece, en fin, que estas obras, pintadas de prisa y preparadas con precipitación, fueron hechas para servir un encargo y rápidamente, pero no que el autor las destinara a la admiración y estudio de la posteridad.

Tomemos una, como tipo, para estudiar en ella su especialísima técnica. Sea la escogida «La gallina ciega», una de las últimas, como acabo de indicar, muy típica y representativa de la serie. Desde luego se observa en ella lo mucho que se ha servido el pintor del tono del fondo para diferentes trozos. Expliquémonos: el tono del fondo, fino y en cierto modo neutro, lo utiliza el artista para que, cubierto tan sólo con veladuras ligeras, le pueda servir como fondo de tono (no encuentro mejor expresión) en varias partes del lienzo de colores diversos. Fijémonos en la falda de la figura de la maja que se representa de frente, en la extrema izquierda de la composición. En esa falda no hay más que veladuras ligerísimas que transparentan el tono del fondo, igual éste, pero que toma distintos matices según el color de la veladura; y especialmente en la parte de la derecha, donde mejor puede observarse, sólo se aprecia una tinta gris clara y sobre ella los adornos de azul cobalto, armonizado y fundido siempre con el tono del fondo. Esto tan fino y tan sencillo, en que no entran sino tres elementos: el fondo, ya puesto, la tinta gris y los toques de cobalto, está conseguido seguramente en unos cuantos minutos, y da no obstante la sensación de arte acabado. Tanta presteza sólo pudo lograrse gracias al aprovechamiento del tono del fondo, que, repito, es el gran acierto y el elemento que resolvió la presteza de la ejecución. Igual observación puede hacerse en la falda de la otra maja, que está de espaldas, casi en el centro del lienzo. Su falda está hecha tan sólo con dos tintas y dos colores: el blanco puro y un gris, que será tan sólo la mezcla del mismo blanco, con algo, muy poco, de negro hueso; la transparencia y ligereza de la falda, especialmente en



El columpio.

(Pág. 64.)

las partes volantes, está lograda en absoluto con el tono del fondo que aparece en casi toda ella, excepto en la parte que cubre y se asienta el cuerpo, que en efecto resulta más corpórea sólo por haber sido pintada con alguna más pasta de color, que impide la transparencia del fondo. Como el trozo de la figura anteriormente descrita, parece producto de un breve rato de trabajo.

Curioso es observar un detalle de apariencia insignificante, pero que produce un resultado acertadísimo: todas estas figuras, en gran parte, se limitan con el tono de la preparación, es decir, no se recorta un tono con otro directamente ni en sus perfiles ni en otras muchas líneas que dividen los colores, sino que dejó el pintor un pequeño espacio de la preparación de la tela sin pintar encima; el resultado no puede ser de mejor efecto, pues los colores pasan de uno a otro sin durezas, sin perfiles duros, fundidos siempre y dando una sensación de suavidad y de ambiente muy naturales. Y esto, que lo hace especialmente para fundir figuras y fondo, es procedimiento que emplea igualmente en detalles insignificantes; por ejemplo: en las hebillas de los zapatos de los majos, que dan la sensación de cosas terminadas; se aprecia de cerca que no hay sino el fondo y unos toques ligerísimos y graciosos de blanco y de negro; puede comprobarse en los zapatos del majo que está de rodillas y en los del que avanza con el cucharón. Y esta técnica la desarrolla no tan sólo en la figura sino en todo el lienzo, terreno de primer término, y fondo, paisaje, cielo, etc.: todo está pintado con veladuras lo más ligeras posible; parece hecho a la acuarela, transparentando el tono del fondo, y sólo se encuentra pasta de color, y siempre poca, la menos posible, en los puntos luminosos. Esos fondos son siempre ligeros y claros para que resalten las figuras, y cuando hay algo entre las figuras y el fondo lejano, como el árbol que se representa en este cuadro a la derecha, es fino y lo menos corpóreo posible para que no distraiga; aquel árbol, a juzgar por sus tintas, no por sus líneas, nos parece que había de estar en un término más alejado.

Todos estos detalles de apariencia insignificante los estimo fundamentales para lograr la ligereza de técnica y la presteza en el hacer que demuestran estas obras. Para copiarlas con acierto no comprendo

que pueda seguirse otro procedimiento que el empleado por Goya, y que tan claramente se adivina estudiándolas. Sin valerse del tono del fondo, sin preparar telas de color análogo, que después no se han de cubrir sino a medias para que resuelvan la fusión de los colores y atenúe las durezas, y para lograr las transparencias que allí se ven, no creo que se puedan hacer copias fieles de estas obras, aunque el copista posea una paleta riquísima. Aquello no es cuestión de color, es cuestión de transparencia, de gracia..., y de arte.

Escogí la obra de «La gallina ciega» para hacer estas observaciones, porque en ella se advierte lo dicho más marcadamente que en otras de las 45 que componen la serie. En todas, la tendencia del pintor es la misma, pero el resultado no es tan completo. La práctica que fué consiguiendo al iniciar, desarrollar y repetir esta manera, le fué dando un dominio y una presteza grandes, y los últimos cartones lo muestran más patente que los primeros. Desde luego la serie de estos cuadros ligeros y prestos se puede dividir en dos grupos: los que ostentan estas cualidades en su grado máximo, como «El pelele», «La gallina ciega», ambos del año 1791, es decir, de los últimos, y aquellos otros de fondos más oscuros, con más pasta de color y más trabajados, al menos en comparación con los citados, tales como «El baile de San Antonio de la Florida», del año de 1777; «El ciego tocando la guitarra» y «La feria de Madrid», ambos del año de 1778, es decir, de los primeros.

Se advierte en éstos que, en la preparación del lienzo, su tono es mucho más oscuro, y que rara vez se deja tan sólo velada, y que en los pocos trozos en que se intenta la veladura no se logra tanta fineza, precisamente por ser el tono de la preparación más oscuro y más pesado. Obsérvese con respecto a la luz en estas obras, a su iluminación, la poca costumbre que tiene el pintor en las primeras de pintar al aire libre: En «La feria de Madrid» y «El ciego tocando la guitarra», por no citar otras, la luz está tan sólo en una parte, en el centro generalmente, dejando trozos en una penumbra inexplicable y consiguientemente falsa, puesto que se reproducen escenas al aire libre. Después observó el pintor que la luz exterior es más difusa, que lo envuelve todo más por igual, y así lo va resolviendo en sus cuadros posteriores. Como obras de



La caída.

(Pág. 64.)

tipo medio se pueden recordar algunas, que en efecto son asimismo de los años que median entre los primeros y los últimos de estos quince que dedicó a la serie de cuadros que nos ocupa; por ejemplo: «El juego de pelota a pala», pintado en 1779; «El cacharrero», de 1781, y aun el mismo de «La vendimia», pintado en otoño del año 1786, y en el que aprecio por vez primera, cronológicamente, el absoluto dominio de técnica y tonalidades que tanto caracterizan a esta colección de cartones para tapices.

En algunas de las obras de tipo medio se observan cosas curiosas, por ejemplo, en la citada de «El juego de pelota a pala»: en ella el pintor ha avanzado más en lo de prescindir de la pasta de color, en ligereza de tintas y en valerse de las veladuras, que en aclarar el tono del fondo, es decir, de la preparación del lienzo, y ha ocurrido que éste ha absorbido las partes oscuras hechas con ligeros frotados, y como este tono es aún de los oscuros, ha oscurecido todo el cuadro, que resulta hoy ennegrecido y pesado, cuando probablemente no lo sería así al entregarlo Goya. Merece este cuadro un detenido estudio, pues en él se ven patentes estas y otras circunstancias, en las que no insisto por no hacer mis observaciones demasiado largas.

El titulado «Las gigantillas» muestra otras particularidades, relativas a su conservación, no a su asunto y técnica, muy típicos de las que ostentan en conjunto estos cuadros, singularmente los de la última época a la que «Las gigantillas» pertenece, pues está pintado en 1788. Es de los cuadros que desaparecieron de Palacio, donde ya no estaba en 1870, fecha del inventario de Cruzada Villaamil. ¿Por qué y por cuántas vicisitudes pasó este lienzo desde que salió de Palacio, no sabemos cuándo, hasta que apareció en París ha pocos años, y su propietario último, enterado de la cuestión, tuvo la feliz idea de regalárselo a nuestro rey Alfonso XIII, quien con el mejor acuerdo lo ha cedido en depósito al Museo del Prado para que figure entre sus compañeros? No sabemos en verdad cuáles habrán sido estas vicisitudes, pero en el cuadro han quedado huellas de sus malas andanzas. Por de pronto se aprecian restos de pliegues (a pesar de lo estirado que hoy se halla) que nos demuestran haber sido doblado torpemente. Sin duda esto data de la época del

robo. Después fué restaurado en el extranjero, no sé cuándo ni dónde, pero por manos poco expertas en restaurar obras de escuela española. Estas, no pueden, no deben someterse después de su forrado a ese planchado fuerte que deja la superficie totalmente lisa, procedimiento que será excelente para obras holandesas, francesas y de otras escuelas, en que se quiere lograr superficie lisa que avalore las finezas de toque y pincelada. Las obras españolas no deben ser planchadas en esa forma, y la huella del color, la pincelada, debe respetarse, pues forma parte de una última expresión del artista que avalora muy mucho su obra. Este desdichado lienzo fué barnizado después con barniz de cera, con lo cual lo han alisado aún más, por si era poco ya lo del planchado, y hoy, a pesar de la belleza y gracia de la composición, resulta al lado de sus compañeros más liso y mate de lo que fué en un tiempo.

Los colores que usó Goya en esta serie de obras, aun cuando no muy varios, no debieron de ser pocos. Conocemos su paleta, que él mismo reprodujo en su gracioso autorretrato que posee hoy en su escogida colección el Conde de Villagonzalo, y que precisamente es de los años de los últimos tapices. (Puede verse GOYA, PINTOR DE RETRATOS, página 24 y siguientes.) En aquella paleta vemos diez colores, colocados desde el blanco, siguiendo por los ocres claros, a los verdes, azules, para terminar con los colores más oscuros, y destacando el bermellón, que ocupa el primer lugar a la derecha del blanco. Corresponde, en efecto, y perfectamente, esa paleta a las coloraciones de estos cuadros. Sobre todo en los últimos comienzan a dominar ya los rojos, hechos casi siempre con bermellón; el carmín lo usa poquísimo. Los oscuros están hechos con negro de hueso, y prescinde, al parecer, del asfalto, color que hubiera ennegrecido estas obras. Los verdes son a menudo fríos, es cierto, pero han debido de ser así siempre; no parece que han cambiado; tan sólo han amarilleado a causa de los barnices, como consiguientemente ha sucedido con todos los demás colores o tonalidades claras. De azules, muestra preferencia por el cobalto, con el que hace los azules oscuros o claros: todo es cuestión de más o menos blanco; pero el azul componente es siempre el mismo, incluso en los cielos finísimos. El azul Prusia no creo verlo en parte alguna. En una palabra, estos carto-



La cucaña.

(Pág. 64.)

nes están pintados sencillamente y con una paleta sobria, de no muchos colores. Ya se aprecia en ella aquellas relevantes cualidades que la iban a hacer tan singular y tan completa años después. Obedecen, especialmente los últimos lienzos, a la orientación del artista en busca de un arte sencillo y sintético y de un colorido claro y gris. En mi anterior obra, GOYA, PINTOR DE RETRATOS, hablo de esta orientación, de las causas que la motivaron y del desarrollo que la dió el pintor por los años de 1790 a 94. Dediqué a las obras todo un capítulo, el III, con el epígrafe de «Los retratos gríseos». No he de insistir en este punto, pero sí he de recordar que en algunos de estos cuadros se aprecia la misma preocupación del pintor por alcanzar idéntico objeto, especialmente en ciertas figuras y en ciertos trozos, y a este respecto puede citarse, entre otros, aquella preciosa cabeza de mujer *(Lámina 18)*, que en el cartón titulado «La vendimia», nos evoca todas las delicadezas de forma y expresión del arte de Goya, nos muestra su evolución de aquellos años, en busca siempre de un arte castizo, inspirado en nuestros grandes maestros, y que al mismo tiempo es obra progresiva y moderna entonces, digna de competir con las mejores producciones inglesas de aquellos años, con las que guarda la natural relación de contemporaneidad.



El coloquio galante.

(Pág. 65.)

CAPITULO IV

Ultimos años del siglo XVIII. Cuadros con figuras pequeñas. Figuras de tamaño medio. Las majas. Composiciones decorativas de esta época. La Asunción de Chinchón. San Antonio de la Florida.

Simultáneamente que Goya iba realizando la serie de obras destinadas a la Fábrica de Tapices, producía otras análogas, pero con distinto fin. No eran cartones, cual se denominan los modelos para tapices, sino cuadros, en los que el pintor pudo ser aún más personal, sin tener para nada que atenerse a las observaciones que le hacían constantemente la Dirección de la Fábrica y los propios tejedores para el mejor resultado de la obra definitiva, que en aquel caso era el tapiz y no el modelo. En estas otras obras resplandece su pintura españolizada, su originalidad, la fineza de color y la inspiración del aire libre, y reflejan, como la serie de cartones, la vida de Madrid tan típica de aquellos años, y una alegría particular y castiza; adolecen, sin embargo, de aquella cierta monotonía y un algo de bonito y convencional que ha sido, y debe así reconocerse, el origen de la pintura que después se llamó gráficamente de pandereta, y que, a pesar de su arte y de su importancia, se aprecia a trozos en los famosos cartones para tapices.

¿Haría Goya estas otras obras de asuntos análogos a los tapices por afición personal o por encargos, debido al entusiasmo que despertó en aficionados e inteligentes aquel arte sencillo y animado, vivo y decorativo, y muy nuevo entonces? Parece probable que ambas causas influye-

ran en lo numeroso de esta producción, que simultaneó Goya con obras de otro carácter, como hemos visto ya en los capítulos anteriores.

Entre estas obras hay varias de especial importancia, documentadas algunas, y cuyo examen merece detenida atención. Están hechas éstas por encargo de la Condesa-Duquesa de Benavente, Condesa de Peñafiel, más tarde Duquesa de Osuna, y su documentación consta hoy en el Archivo de Obligacionistas de Osuna. En mi libro anterior hablé de estos documentos y reproduje datos que en ellos constan, los referentes a retratos. Veamos ahora otras noticias, precios, etc., relativos a cuadros de composición. Estos, hechos por encargo de la Duquesa de Benavente, protectora y amiga de Goya, y cuya figura conocemos por los diversos retratos que le pintara, estaban destinados a adornar su palacio, rodeado de jardín y bosque, llamado la Alameda, donde esta dama invirtió enormes sumas, y consiguió formar esta famosa posesión, una de las más bellas y características de las cercanías de Madrid y aun de todo el reino.

Existe, como digo, un documento escrito y firmado por «Fran.co de Goya y fechado en Madrid y Mayo á 12 de 1787», en que se describen por el pintor siete de sus obras, y que dice así:

«Cuenta de los cuadros que he pintado por orden de la Excma. Señora Condesa de Peñafiel:

. . . .

Id. Para la Alameda, siete cuadros todos de composicion, asuntos de campo; el 1.º primero representa un apartado de toros, con varias figuras, de á caballo, y de á pié, y los toros para formar su composicion, con su pais correspondiente; su valor. . . . . 4.000 rs.

2.º Otro que representa unos ladrones que han asaltado á un coche y despues de haberse apoderado y muerto á los caleseros, y á un oficial de guerra, que se hicieron fuertes, estan en ademan de atar á una muger y á un hombre, con su pais correspondiente; su valor . . . . 3.000 rs.

3.º Otro cuadro que representa unos jitanos divirtiendose, columpiando á una jitana y otras dos sentadas mirando y tocando una guitarra, con su pais correspondiente; su valor. . . . . 2.500 rs.

4.º Otro cuadro que representa una procesion de una aldea, cuyas figuras principales ó de primer termino, son el Cura, Alcaldes, Regidores, Gaitero, etc. y demas acompañamiento, con su pais correspondiente; su valor. . . . . . . 2.500 rs.

5.º Otro que representa una romeria en tierra montuosa, y una muger desmayada, por haber caido de una borrica, que la estan socorriendo un Abate y otro que la sostiene en sus brazos, y otras dos que van en borricas espresando el sentimiento con otro criado que forma el grupo principal, y otros que se atrasaron y se ven á lo lejos, y su pais correspondiente; su valor . . . . 2.500 rs.

6.° Otro cuadro que representa un Mayo, como en la plaza de un lugar con unos muchachos que van subiendo por él, á ganar un premio de pollos y roscas, que está pendiente en la punta de él, y varias gentes que estan mirando, con su campo correspondiente; su valor . . . . 2.000 rs.

7.° Otro cuadro que representa una obra grande, á la que conducen una piedra con dos pares de bueyes, y un pobre que se ha desgraciado, que llevan en una escalera, y tres carreteros que lo miran lastimados; con su pais correspondiente, que es su valor . . . . 2.500 rs.»

Estos siete cuadros del año de 1787, acerca de cuyos asuntos no hay que insistir, puesto que hemos visto cómo los describe el propio autor, se dispersaron en parte en ocasión de la venta de los bienes de la Casa de Osuna. El 4.° y el 7.°, que representan, respectivamente, «Procesión en un pueblo» y «Conducción de un sillar», pertenecen hoy al Conde de Romanones. Son tan bellos como los otros, y lo que he de decir de unos acerca de sus cualidades artísticas se puede atribuir a todos. Su colorido es el mismo y la gracia y donosura de sus personajes idénticas.

En «Conducción de un sillar», lienzo destinado a sobrepuerta, que le faltaba un pequeño trozo en el ángulo bajo izquierdo, que lo cortaba la línea de la puerta precisamente, hoy ya restaurado y completo, se aprecia la preocupación del pintor por la vida y trabajos de los obreros. Es notable en él el ambiente logrado y lo fino del fondo. Ocupa el centro de la composición una carreta llevando un inmenso sillar, destinado a una obra que se ve más al fondo. En primer término, tres obreros conducen en unas parihuelas a un compañero, víctima sin duda de algún accidente de trabajo. La fecha de esta obra, 1787, coincide con aquellas de los cartones para tapices en que dominaba al artista en sus composiciones esta idea del trabajo del obrero, pues la de «El albañil herido» fué pintada el año antes, y me hace pensar esta coincidencia de fechas, que el pintor vió en aquel año alguno de esos desdichados accidentes del trabajo, que le impresionó y preocupó hondamente.

El 4.° de estos cuadros, según la numeración de las cuentas, «Procesión en un pueblo», más feliz aún de conjunto que el anterior, representa la salida de la procesión de una capilla; la disposición de las figuras y varios de los tipos representados, de gran carácter y gracia, recuerdan no poco, aun cuando el conjunto sea distinto, al cartón para

tapiz «La boda» (núm. 799 del Museo del Prado), que precisamente está pintado en 1787, como vimos en el capítulo anterior, es decir, el mismo año en que están fechadas las cuentas del Archivo de la Casa de Osuna, y en que sería, por tanto, pintado este cuadro. Vese, pues, la relación que guardan estas obras y las destinadas a modelos de tapices.

En «Un apartado de toros», por el que cobró el pintor algo más, según se ve en las cuentas, sin duda por el trabajo que representa la reproducción de tanta figurilla y tanto toro, vemos a la izquierda tres jinetes, vaqueros o picadores, que recuerdan mucho a la bonita figura «Un picador de toros a caballo» (núm. 744 del Museo del Prado). Desconozco el paradero actual de esta obra, que figura con el núm. 1.° en las cuentas.

Los cuadros 2.°, 3.°, 5.° y 6.°, que guardan entre sí especial relación, pasaron a poder del Duque de Montellano, quien los ha instalado como merecen en su señoril palacio en Madrid, dedicándolos una habitación adecuada en tamaño, fondo y decoración.

Estos cuatro cuadros, que desde la Exposición de obras de Goya de 1900, en lá que figuraron, titulamos, respectivamente, «El robo del coche», «El columpio» *(Lámina 19)*, «La caída» *(Lámina 20)* y «La cucaña» *(Lámina 21)*, llaman la atención desde luego, a más de su arte, por ser, con los tres anteriores, casi únicos en la obra de Goya a causa de sus proporciones, menores que las de los cartones para tapices y mayores que los llamados cuadros pequeños de este artista, si bien las figuras son aproximadamente del tamaño de las de éstos. El arreglo y disposición de cada una de estas escenas, y más que nada la vida y expresión de cada una de las figurillas, es lo más saliente y picante de estos cuadros. Son, en general, un dechado de gracia, y obras de carácter festivo, excepto la de «El robo del coche», la cual, aun a pesar de su asunto, no tiene expresión trágica alguna y más parece una escena de teatro que no un drama de la realidad. De color es la más gris, la de tonalidades más finas y más goyescas de aquellos años, «La caída», que asimismo es la que tiene más horizonte y mayor ambiente. Importante, y al parecer más trabajado, es el de «El columpio», el cual tiene reminiscencias de arte francés. «La cucaña» es más insignificante, pero re-



La pradera de San Isidro. (Fragmento.)

(Pág. 66.)

sulta muy divertido por la expresión saladísima de sus figuras. Los fondos de estos cuatro cuadros son también semejantes entre sí, y se ve que son la misma cosa y están ejecutados por los mismos procedimientos que los de las escenas para los tapices: los verdes ligeramente fríos, pero los horizontes, azulados y muy finos. Los lugares representados, los paisajes y los árboles son convencionales; tal vez el de «La cucaña» esté tomado de los alrededores de la capilla de San Isidro. Están pintados en lienzos finos, sobre la misma preparación que usaba generalmente en estos años, idéntica a la empleada en el cartón «Las mozas de cántaro», obra del mismo año que estas cuatro del Duque de Montellano. Los detalles del lienzo, preparación, etc., se pueden apreciar en la parte baja del de «La caída», que tiene trozos que la deja al descubierto.

Como tipo de cuadro pequeño con figuritas graciosas, he de recordar aquel famoso, que equivocadamente se tituló «Goya y la Duquesa de Alba», que se conserva en propiedad del Marqués de la Romana, en Madrid, y que, a falta de mejor título, llamaremos «El coloquio galante» *(Lámina 22)*. Lo compone una pareja; es una escena galante, muy de su época, castiza y de gracia sin par. Un petimetre, vestido con casaca rosa y calzón blanco, y su poquito de colorete en las mejillas, saluda rendido a una majita engalanada con traje y falda negros, chaquetilla amarilla y cinturón carmín. La escena se desarrolla en un paisaje con verdes muy intensos algunos, como los del primer término, destacándose las figuras por claro sobre una ciudad que se ve en último término y el cielo luminoso. Se adivina, a través de la expresión de las figuras, lo picaresco de la conversación y de la escena. Es obra sin duda de la época que nos ocupa del artista, muy acabada, construída, de toque muy seguro y brillante de color. Tal vez la gentileza de ella hizo pensar en que pudiera ser la Duquesa de Alba (1). No parece tal, pero lo que es seguro es que el joven galán no puede ser Goya. Es obra seguramente de los años últimos del siglo XVIII, ya de la madurez del pintor, y lejanos de aquellos en que su aspecto pudiera recordar a los de este joven enamorado.

---

(1) Puede verse GOYA, PINTOR DE RETRATOS, pág. 57.

De todos estos cuadros de tamaño mediano, lo que después se ha llamado cuadro de caballete, que representan paisajes animados con figuras consiguientemente de tamaño asimismo pequeño, me parece que es el más completo uno de los últimos que pintó en su género, y con destino a la Alameda, como los siete de que hablé al comienzo del capítulo. Es aquel en que se representa «La pradera de San Isidro» *(Lámina 23)* en los días de romería y que, procedente de la Casa de Osuna, se conserva hoy en el Museo del Prado (núm. 750).

Se ha asignado a este cuadro la fecha de 1788. A mi juicio, esta fecha es equivocada; parece probarlo la técnica de la obra, mucho más adelantada que la que ostentan las obras de aquel período del artista. (En la serie de los tapices, corresponde a 1788 el titulado «Las gigantillas», y debe recordarse asimismo, en otro orden de trabajos, que el cuadro «El Prendimiento», de la catedral de Toledo, es de 1789.) Igualmente los documentos ya citados del Archivo de la Casa de Osuna tienden a demostrar que esta obra es de unos diez años después, pues hay una orden del Duque fechada en Madrid a 26 de Abril de 1799, en que se lee:

«3.° Orden á los apoderados para pagar á Goya 10.000 r.s en tres vales de a 150 pesos y el resto en dinero por el importe de siete pinturas que representan uno la Pradera de S.n Isidro; quatro de las Estaciones del año, y dos asuntos de campo, que hizo para el Gabinete de la Condesa Duquesa mi muger.»

Por muy retrasados que anduvieran los pagos en la Casa de Osuna, cosa poco probable en años de esplendor de la misma, no es fácil que se pagara al pintor con once años de retraso. La equivocación de esta fecha debe provenir de una carta de Goya a Zapater, dada a conocer en anterior capítulo, en que dice el pintor con fecha 31 de Mayo de 1788:

«... á mas de esto ser los asumptos tan dificiles y de tanto q.e hacer, como la Pradera de S.n Isidro en el mismo dia del S.to con todo el bullicio q.e en esta Corte acostumbra haber.»

Pero esto lo decía Goya refiriéndose a un modelo de tapiz que pensaba pintar con aquel asunto. El tapiz no se haría, y probablemente porque los tejedores pensarían, como Goya, que aquello era demasiado



La maja vestida.

(Pág. 69.)

barullo para tejerlo, y el pintor reservó su idea para resolverla en cuadro, años después. Paréceme la obra de los últimos años del siglo y poco anterior, por tanto, al documento del Archivo de Osuna.

Este precioso cuadro, en que se representan multitud de figuritas en diferentes términos y Madrid allá al fondo, lo estimo de primordial interés para ver en él la forma en que Goya va desarrollando su técnica y su arte. Parece corresponder en el género de paisajes a aquellos retratos de tonalidades gríseas, de los mismos años. A fuerza de observar el natural, la luz y el ambiente, ha dotado a este paisaje de esa luz particular de Madrid, finísima, plateada, logrando una verdad insuperable y dando una sensación de aire libre superior aun a la de sus otras creaciones de este género. Su procedimiento por transparencia para lograr finezas, estudiado ya al hablar de los tapices, sigue utilizándolo con los mejores resultados: obsérvese en la parte en sombra de los edificios, en la del Palacio Real, por ejemplo, donde está conseguida por transparencia, apareciendo el rosa de la preparación, bajo la veladura de color, ligera siempre, y especialmente en los oscuros y consiguientemente en las partes en sombra. Las figuras todas son un dechado de gracia y de verdad en su arreglo, en su agrupación, en su movimiento, en su color, en todo. Recuerdan estas figuras necesariamente aquellas otras de Watteau de escenas galantes al aire libre; pero la espontaneidad de esta pintura de Goya, la verdad y sencillez de la escena, la luz misma, allí reflejada, la singulariza, destacándola de toda analogía francesa, para hacer de ésta una composición muy nacional, tal vez sin antecedentes, pero de un españolismo que salta a la vista.

Y con ella pueden citarse otras análogas, semejantes, tal vez no de tan primordial importancia, pero de igual belleza, tales como «Romería de San Isidro», con muchas figuritas y la ermita de San Isidro del Campo, allá al fondo; «Merienda campestre», que recuerda escenas de los tapices, cuadros que también provienen de la colección de Osuna, y figuraron en la venta de los bienes de aquella Casa, como «La merienda», hoy en Londres (Galería Nacional, núm. 1.471), y varios de distintas procedencias, como «La merienda» y «El baile», presentados por el Marqués de la Torrecilla en la Exposición de obras de Goya de 1900,

y tantos que no he de describir por la analogía que entre sí guardan, y más vale citarlos tan sólo en la lista de cuadros prototipos de este género de producción, muy característica de los últimos años del siglo. A ella pueden agruparse algunas medias figuras de tamaño menor que el natural, que recuerdan la técnica de los cartones para tapices, y que sin duda son de estos años. Recordemos, por ejemplo, «La vinatera», rica de color, en que dominan blancos, rojos y amarillos muy frescos y brillantes. Pertenece al Marqués de Chiloeches (Madrid).

Y me parece éste el lugar de dejar citada aquella figura, tamaño natural, de maja que, repetida en igual postura vestida y desnuda, respectivamente, es el asunto de los dos lienzos que se guardan en el Museo del Prado (números 741 y 742), y que es conocida, por antonomasia, como La Maja de Goya. Fueron pintadas estas obras antes de 1803, puesto que desde esa fecha se conocen y se siguen las vicisitudes por que estos lienzos han pasado. No es un retrato, tal es mi criterio; es sólo una figura, que no es lo mismo; pero el que por muchos se haya considerado como copia fiel del cuerpo de la amiga y protectora de Goya, la famosa Duquesa de Alba de aquel tiempo, hizo que yo me tuviera que ocupar de esto, aun cuando no fuera más que para tratar de demostrar lo equivocado de semejante suposición, en mi libro GOYA, PINTOR DE RETRATOS. En él doy a conocer la historia de estos lienzos, aduzco las noticias documentadas que pude encontrar acerca de ellos y cuento lo que una tradición, al parecer verídica, que ya narraron D. Pedro de Madrazo y D. Vicente Blasco Ibáñez, nos dice, acerca de quién pueda ser aquella graciosa maja. No he de repetir, por tanto, lo que ya dije; no he de hablar aquí tampoco, pues soy enemigo de desflorar asuntos y de escribir de lo que tan sólo conozco a medias, de un suceso trágico que ocurrió en Madrid pocos años después de pintado este cuadro, en el que intervinieron un agonizante, un majo y una mujer bonita, suceso que terminó con el asesinato de la última y la ejecución de pena capital del primero. ¿Tiene esto relación con la maja desnuda? No lo sé aún, y por lo tanto me atengo sólo a lo referido en mi obra anterior. Allí, como he dicho, cuento lo que sé de la historia de los cuadros y los personajes. Sólo, por tanto,



La Industria.

(Pág. 71.)

trataré en esta ocasión de estas obras consideradas como figuras, y de su técnica. Llama la atención desde luego la novedad que representan, especialmente la desnuda, y no por estar desnuda precisamente, pues todas las escuelas y en todas épocas se han pintado figuras desnudas representando diosas, gracias, figuras mitológicas, alegóricas, etc.; ésta llama la atención por lo contrario, porque no representa nada, por su naturalidad, por su apostura, por su sencillez, y determina por ello una novedad en aquel tiempo. Parece probable que se pintara primero la figura vestida: el pintor, ante tan bello modelo, procuró que sus formas se marcaran y pudieran apreciarse todo lo posible; las hombreras de madroños y el bolero corto son un gran acierto, sobre todo dada aquella disposición, pues destaca y hace lucir las líneas del pecho, seguidas de las que encierra el justillo que ciñe el cuerpo, acusando todas las líneas, sin violencia en la postura ni afectaciones en el movimiento. Y aún se acusan más las formas en la parte inferior, que a pesar del paño blanco que la cubre, pliega éste sobre las piernas, siguiendo el modelado y las líneas, de modo que recuerda aquellos mármoles griegos de figuras cubiertas de túnica y paños, que mostraban bajo su plegado la forma humana que cubrían sin ocultar *(Lámina 24).* El pintor, enamorado de las líneas de su modelo, invitaría a éste a reproducirle desnudo: por eso decía que la maja desnuda es posterior a la vestida. Es, además, el proceso natural. Nadie se desposee de momento y primera intención de todo lo que tiene.

Los cuerpos, como las almas, rara vez se presentan desnudos. Sólo el trato, la simpatía y la confianza van quitando, y poco a poco, esa envoltura que los hace aparecer a veces distintos de como son. En este caso, de la graciosa maja, el proceso sería lento, la coquetería ayudaría a la convenida resistencia ante la desnudez, máxime siendo un modelo, no sé de modo exacto si principal o plebeyo, pero puede asegurarse que mimado y en consecuencia pudiente, como lo demuestra el cuidado de su persona y ciertos detalles que el pintor no pudo inventar.

No es posible decir que estas figuras de las majas no tengan antecedente alguno. En medio de su novedad, Goya había observado en los desnudos femeninos de Tiziano la manera primorosa de pintar sin oscu-

ros, de modelar por tonos, sin negro alguno, con objeto de lograr la suavidad y morbidez de la piel; pero tuvo el instinto de no preocuparse de la tonalidad rica de Tiziano y de pintar luego ante el original tal como lo veía, logrando una pintura gris verdad y no pintura dorada caliente, hermosa como tono, pero menos natural. También supo Goya sustraerse a la impresión de otra obra, que seguramente admiró, «La Venus al espejo», de Velázquez, de tonalidades carminosas, como las otras obras de estos años del pintor, «La coronación de la Virgen», «Mercurio y Argos» y «El dios Marte». No; en esta ocasión, como en tantas otras, Goya obró por cuenta propia, y, como casi siempre en él, su gran acierto está en el colorido. Obedece esta técnica por completo a la ya estudiada en el capítulo anterior, desarrollada al través de su producción para los cartones destinados a modelos de tapices, y resuelta especialmente en los últimos, sólo que en estas majas, obras posteriores a aquéllas, el pintor domina más su arte y sabe más, aun cuando no ha salido del mismo sentimiento artístico. Aun cuando para esta fecha ya había pintado Goya no pocos retratos brillantes y ricos de color, prefirió atenerse, sin duda para que los tonos de la piel finísima no fueran amortiguados por tonos fuertes y colores enteros, a sus procedimientos de tonalidades gríseas dominados por él, años antes. La iluminación está dispuesta con habilidad para que brillen tan sólo las figuras. Son estas obras, tipo de lo que la pintura española había de producir con relación de tiempo, en el siglo XVIII, siglo en que nuestro arte no podía desarrollar por fuerza de la actualidad sus características más marcadas, pero en el que se podía hacer siglo XVIII permaneciendo netamente español. Todo es aquí español: la naturalidad de la disposición, el colorido, la técnica, el espíritu de la obra y hasta el modelo, prototipo de la maja de entonces, la mujercita española de siempre, fina, torneada, grácil, de extremidades pequeñas como todo su cuerpo, y que a falta de una proporción perfecta de líneas, la gracia de sus movimientos y lo franco y expresivo de su mirada, la hacen figurar como uno de los tipos definidos de belleza femenina más seductores de todas las razas *(Lámina 1)*.

En los años últimos del siglo ejecutó Goya en algunos palacios de

Madrid, tales como el del Marqués de Viana, Conde de la Puebla y otros, pinturas de carácter decorativo. Las más importantes de estas obras son las que hizo para el palacio de Godoy, Príncipe de la Paz. Se les asigna la fecha de 1797, año del matrimonio de Godoy con la hija del Infante Don Luis, Doña María Teresa de Borbón y Vallabriga, de cuyos retratos por Goya hablé extensamente en mi libro anterior.

Son cuatro grupos alegóricos de forma circular, que decoran la parte alta de los muros de lo que fué antesala de aquel palacio, hoy biblioteca del Ministerio de Marina. Representan La Ciencia, La Agricultura, La Industria y El Comercio. Del primero, encima de la puerta de entrada, no merece la pena de ocuparse; se encontraba en tan mal estado, que fué precisa su restauración hace unos años. Realizóla el pintor de marinas Monleón, y no sé si por el mal estado en que se encontraría la pintura o porque la restauración quiso hacerse a toda conciencia, el hecho es que hoy no es aquello sino una píntura de Monleón que para nada tiene que figurar en un estudio de Goya. En el muro a la derecha se halla El Comercio, representado de modo tan especial, que pienso que nadie daría con lo que aquella alegoría quiere ser, no yendo acompañada de la Agricultura y la Industria. Dos hombres muy ocupados con papeles se hallan sentados a una mesa, vistiendo uno de ellos una gran bata y cubriendo su cabeza con un turbante; en el fondo hay otras dos figuras, también ocupadas con documentos o papeles, y en primer término se ven unos sacos y una cigüeña. La luz entra por un ventanal a la izquierda, iluminando aquella escena de color muy fino en que dominan los ocres y los grises.

Frente a la puerta de entrada está el medallón en que se representa la Industria *(Lámina 25)*, industria muy sencilla y modesta por cierto, pues se reduce a dos mujeres, dos hilanderas moviendo sus ruecas. En el fondo hay otras figuras que parecen ocupadas en la misma faena. Es la más bella de las tres composiciones por lo suelto y fácil de su manera, por su colorido, gris como el anterior, con una nota amarilla, un paño sobre la falda verde de la hilandera de primer término y por lo bello de las dos figuras que componen la escena. El fondo se halla iluminado por

una luz fina, que da un hermoso conjunto a la escena, que evoca el recuerdo de «Las hilanderas», de Velázquez.

La Agricultura está representada de manera más alegórica, por una hermosa mujer coronada de pámpanos que recoge un haz de mieses, mientras otra le ofrece un cesto lleno de flores y frutas. El fondo lo compone un paisaje con árboles y montañas y un cielo azul intenso, tan intenso, que hace pensar si habrá cambiado, oscureciéndose, este tono, nada frecuente en los paisajes de Goya.

En conjunto, estas tres obras son apreciables, si bien no de un interés primordial. Se completan formando un medio punto con una decoración pintada en el muro, sin importancia, y obra sin duda de algún artista industrial sin pretensiones; pero en ellas, en cada uno de los espacios se representa una esfinge, y en las cabezas de estas esfinges hay rasgos tan particulares, que parece que fué Goya el que realizó aquellos trozos. Estas pinturas están colocadas a bastante altura y no es posible juzgar del procedimiento con que están hechas. No parece probable que sea al fresco. Serán temples, a juzgar por su aspecto mate, que les da por cierto un aspecto fino y muy artístico, de tonalidades gríseas y armónicas.

Un cuadro de carácter religioso, importante y grande de tamaño, y del que nadie nos habla detenidamente, poco conocido, aunque muy citado, es «La Asunción de la Virgen», que Goya pintó para la iglesia parroquial del pueblo de Chinchón (provincia de Madrid), donde se conserva. No conociendo datos acerca de él no puedo precisar su fecha exacta; pero dada la presteza de resolución que ostenta y por ciertos detalles que en aquel lienzo se observan, no creo equivocarme colocándolo después de los últimos cartones para tapices y antes de las pinturas de San Antonio de la Florida; es decir, allá por los años de 1790 a 97. Colgado en el muro, a falta de retablo, detrás del altar mayor, parece pequeño a pesar de sus dimensiones (3 metros de alto por 2,50 de ancho, aproximadamente), en aquella enorme iglesia, una de las mayores de España en su género. Representa esta composición religiosa a la Virgen, apoyando sus rodillas en una nube clara, que determina el centro del cuadro, ascendiendo a la región celestial con expresión de éxta-



Pinturas murales de San Antonio de la Florida.
(Fragmento.) (Pág. 77.)

sis. La nota grísea dominante en esta pintura hace que la túnica carmín intenso de la Virgen y un manto azul oscuro, colores tradicionales en esta advocación, los haya agrisado Goya tan acentuadamente que el carmín sea más bien un rosa y el azul un celeste; era la única manera de armonizar las notas gríseas que dominan en esta su obra. En la mitad superior, varios angelitos, criaturas totalmente humanas, bellos algunos, menos acertados otros, forman como un extenso nimbo alrededor de la hermosa cabeza de la Virgen, destacándose sobre un cielo muy gris. En la mitad inferior del lienzo, rodeando la nube en que la Virgen se apoya, se representan seis ángeles mayores, que componen la parte más bella del cuadro; se destacan sobre el cielo, más oscuro en esta parte, pero siempre gris. Están hechas estas figuras por modelos de mujeres muy jóvenes, casi niñas; van muy poco cubiertas; sólo sus cinturas las adornan con gasas amarillas, verdes, azules y moradas. En general se presentan arrodilladas, con las manos juntas, en actitud de adorar a la Virgen. Su expresión es sumamente agradable, realzada por su belleza y gracia, animada en las mejillas con no poco de colorete. Es curioso el movimiento de uno de estos ángeles, que completamente en primer término, en la parte baja, se presenta echado, con la cabeza más baja que las rodillas, y con sus manos juntas, en adoración. El escorzo que determina el angélico cuerpo, su pierna derecha encogida y todo su movimiento es tan atrevido como gracioso. Más cubierto que los otros, este ángel, adornado con gasas azules y carmíneas, y sus alas blancas luminosas, que componen el primer término del cuadro, determina la nota más original de esta obra importante y muy decorativa del artista, si bien no de interés primordial entre sus grandes composiciones, debido quizá a la presteza de su ejecución, en consonancia con el lugar tan alto que había de ocupar en aquel inmenso muro.

La presencia de esta obra en Chinchón parece que ha de relacionarse con el ducado del mismo título, que lo llevaba en aquella época persona que tan gran relación tenía con el pintor (1).

(1) Puede verse GOYA, PINTOR DE RETRATOS. Retrato de la Duquesa de Chinchón, pág. 93 y siguientes.

Y llegamos, siguiendo el orden cronológico en lo posible, a una fecha y una obra capital para nuestro estudio, al año de 1798, en que Goya realizó, por Real orden de Su Majestad, las pinturas que componen el decorado de San Antonio de la Florida.

Esta ermita, convertida después en parroquia, situada en el paseo de la Florida, a orillas del río Manzanares, fué fundada en 1720, reedificada en 1770 y edificada de nuevo en 1792, según los planos de Juan de Villanueva, y en la forma que hoy ostenta.

Goya pintó en ella la bóveda de la cúpula, las pechinas, los lunetos de las ventanas y los intradós de los arcos, es decir, todo lo que compone la techumbre de la iglesia. Hacía muchos años que no había realizado decoraciones murales de gran tamaño, al fresco o al temple. No es de extrañar que éstas presenten caracteres diferentes a aquellas ya estudiadas, que el pintor hiciera en Aula Dei o en Zaragoza en sus años de juventud. Hemos de examinar con cierto detenimiento estas obras de San Antonio de la Florida, ácerca de las cuales tantos juicios ligeros, y me permito decir que equivocados, se han escrito. Cierto que la obra se presta a ello, pues su novedad, la fantasía que revela, la ingeniosidad de la disposición, lo atrevido de las composiciones, el olvido que representa de los tipos aceptados y, en una palabra, su originalidad suprema, parece que se prestan a emitir juicios atrevidos. La decoración de esta iglesia, decoración monumental, por el tamaño de sus figuras, mayor que el natural, y su número, que llega a 100 aproximadamente, da la sensación de lo que es: de una obra de conjunto, de mucho conjunto, y producto de un decorador singular y, pudiéramos decir, sorprendente e inesperado, que enemigo de reminiscencias lejanas y exóticas, tan sólo ve por sus propios ojos y se inspira en lo que a diario le rodea.

Creo que puede afirmarse que estas composiciones no tienen, cosa rara en arte, precedentes directos.

No recuerdan ciertamente estas composiciones las de los grandes fresquistas y decoradores italianos del Renacimiento, que habían creado aquel arte que parecía definitivo. No evocaremos en San Antonio de la Florida el recuerdo de la Capilla Sixtina; la obra de nuestro pintor,



Pinturas murales de San Antonio de la Florida.
(Fragmento.) (Pág. 77.)

en este caso, nos parecería obra sin estilo, y hasta vulgar; pero hemos de reconocer que en esta ocasión el entusiasmo salvó al artista, y que fué admirable su obstinación en realizar una obra totalmente moderna, que nada debía a lo pasado, y que demuestra claramente que Italia no mermó a Goya su savia tan original, tan castiza y tan española, y que seguía nutriendo sus creaciones debidas a esta época, en que ya había cumplido los cincuenta, con igual jugo y fuerza que en épocas pasadas. Hasta los recuerdos de Tiepolo que se advertían en sus obras anteriores, parecen borrados casi por completo en ésta. El temperamento de nuestro pintor y el arte que venía ejecutando en los últimos años, alternando los retratos de personajes reales y aristocráticos con las figuras de los modelos populares de sus cuadros, pero que en unos y otros perseguía tan sólo el dotar de vida y espíritu a sus personajes y a sus escenas, hizo sin duda que al querer dar una representación celestial con ángeles y querubines, no fuera a buscar su inspiración en las representaciones que los italianos de la decadencia habían dado en escenas teatrales, actitudes convencionales y formas ficticias de la mansión celestial, y prefiriera presentarnos una gloria en que los ángeles fueran bellísimas mujeres, muy españolas por cierto, mostrando exuberantes sus bellas formas en sus desnudas gargantas y brazos, adivinadas bajo los tules ligeros que cubrían su cuerpo, y los querubines fueran más bien amorcillos sanotes, robustos y alegres, que seres celestiales creados por Dios para su ministerio.

Pero todas estas novedades, licencias y atrevimientos, si se quiere, que Goya se permitiera, estaban en consonancia con las ideas y gustos de aquel tiempo. Por lo demás, nada hay allí de irreverente, como algunos han dicho, y las actitudes y expresiones de aquellas figuras están sentidas; podrán carecer de unción y de ascetismo, pero nada tampoco reflejan ni de irrespetuoso para el lugar ni para la religión. Es una escena religiosa tratada por un artista naturalista de fines del siglo XVIII, muy de su época, de una originalidad suprema y de una potencia y un genio pictórico colosales. Y nada más, pero ya es suficiente.

De su tiempo, moderno entonces, sigue Goya en nuestros días con

una actualidad evidente, y ante él exclama un gran poeta de nuestra lengua, Rubén Darío:

«Poderoso visionario,
raro ingenio temerario,
por ti enciendo mi incensario.

Por ti, cuya gran paleta,
caprichosa, brusca, inquieta,
debe amar todo poeta;

por tus lóbregas visiones,
tus blancas irradiaciones,
tus negros y bermellones;

por tus colores dantescos,
por tus majos pintorescos
y las glorias de tus frescos.»

La originalidad indiscutible de esta decoración mural no se mermaría gran cosa con que un recuerdo de juventud pudiera en esta ocasión haber venido a la mente del pintor. Este supuesto mío lo aventuro tan sólo como hipótesis, pero lo creo fundado, y lo compartió conmigo hace algunos años, cuando juntos vimos en Mantua una decoración mural de Mantegna, uno de los más grandes artistas contemporáneos. Me refiero a los famosos frescos que decoran el Castello di Corte en la antigua fortaleza de los Gonzaga. Los personajes allí representados, su disposición, el arreglo de la escena y más aún las figuras femeninas, los ángeles y amorcillos con alas de mariposa, que completan la disposición, me trajeron inmediatamente el recuerdo de las obras de Goya en San Antonio de la Florida. Goya apreciaría en Andrea Mantegna sus cualidades de expresión y de fuerza, y probablemente, y dados sus preferencias y modo de ser, le impresionaría más que los italianos renacientes, demasiado sabios y convencionales para él. Goya pudo en su viaje a Italia ver estas decoraciones famosas, tal vez tomar de ellas algún apunte o tan sólo conservar su recuerdo, recuerdo que vino a su mente cuando tuvo que realizar esta obra, en cierto modo análoga. Repito que sólo como hipótesis, y a título de observación propia, me permito exponer este juicio.

Aunque Goya quisiera dotar a su obra de gran efecto de conjunto



Pinturas murales de San Antonio de la Florida.
(Fragmento.) (Pág. 78.)

y lo consiguiera de veras, hay una parte de esta decoración, la de la media naranja, que está más trabajada que el resto. En ésta se aprecia más al pintor de cuadros que al fresquista o al decorador, y la agrupación de personajes y cada personaje aisladamente denota al pintor de figuras.

En esta media naranja representó Goya un milagro de San Antonio *(Lámina 26)*. El santo, en pie, con su hábito de franciscano, colocado de perfil, extendiendo los brazos, resucita a un muerto, con objeto de que revele quién ha sido su matador, pues la muchedumbre acusa injustamente a un inocente. Y la muchedumbre, que la componen grupos formados por majos, majas y chiquillos populares, llena todo el resto de la composición. En la parte más baja de la cúpula ha desenvuelto el pintor toda la escena, colocando a su alrededor una barandilla en la que se apoyan varias de las figuras, a la que se asoman otras, y en la que juegan montados y haciendo volatines unos chiquillos andrajosos *(Lámina 27)*. El grupo principal, que, naturalmente, lo compone el santo, el redivivo, que parece lo que es, un espectro, sentado en un banquillo, y los que escuchan, se destaca por claro y es la parte más iluminada de toda la composición. La agrupación de las otras figuras y las actitudes de los personajes son varias; todo tiene verdad y se aprecia que está copiado del natural. Y no fué preciso ir lejos para encontrar los modelos: son las figuras populares de aquellos años, que tenían precisamente en la Florida uno de sus puntos de reunión más concurridos; vese a las mujeres con sus mantillas sencillas y modestas, sin blonda alguna, y sus faldas cortas, con guarnecidos guardapiés, y a los hombres, chisperos y corredores de la cuatropea, luciendo la coleta y la redecilla, el calzón y el chupetín, el capote de mangas y el sombrero apuntado.

Esta cúpula mide de diámetro seis metros.

Adornan las pechinas grupos de angelitos desnudos, que sostienen cortinajes y tapices o están sentados sobre paños o cojines, donde domina el blanco, algo de azul y los bordados en oro. El color defiende a esta parte de la decoración de la capilla, pues como dibujo y arreglo, estos angelitos es lo más débil de aquel conjunto. En la bóveda de la entrada, en los arcos de las capillas y en los lunetos de las ventanas, es

donde encontramos la parte de mayor fantasía *(Lámina 30)*. Compónenla otros ángeles que, como los anteriores, sostienen y descorren cortinajes bordados en oro, y en algunos de los cuales aparecen las armas de España, y otras figuras bellísimas de ángeles mayores, hechos por modelos de mujeres, siempre entre estos cortinajes o destacando sobre ellos. Obsérvese que esto de representar la gloria con telas, cortinas, mantos bordados, etc., es cosa poco frecuente. La gloria la hemos visto representada siempre entre nubes, cielos, etc.

Tiene esto un antecedente español: ya en el siglo XVII nuestros pintores, los de la Escuela de Madrid especialmente, resolvían la decoración a menudo por este procedimiento. Y debe ser cosa nacional, pues es sabido que hasta los monumentos se engalanaban en los días de fiesta, procesión, etc., con grandes cortinajes, rivalizando las casas más pudientes en la mayor riqueza de sus telas y de sus bordados. Debe recordarse que el uso continúa, y que las colgaduras de nuestros días, desde los ricos reposteros a la modesta percalina con que se adornan los balcones, costumbre únicamente española, no es sino la continuidad de esta tradición. Como decía, los pintores españoles del XVII llevaron a sus composiciones esta afición nacional de ricos paños y cortinas de toda clase. Goya, en esta ocasión, se apropió de ella y nos dejó, cosa poco vista, esa gloria llena de telas, tisús, sedas, cojines, colgaduras y cortinajes, bordados en oro, sobre tonos finos blancos y grises.

Los ángeles que componen esta parte, la más baja de la decorada por Goya, y que se limita en la cornisa de la iglesia, visten de manera bastante caprichosa. Llevan, en general, el traje español de aquella época, llamado de medio paso, muy ligero, de gasas finas, adornado en su parte baja con el rodapiés y ceñida su cintura con fajas de colores vivos, costumbre de aquel tiempo e importada de Nápoles por la reina María Luisa. Sólo sus alas, recogidas unas, desplegadas otras al viento, nos hacen pensar que sean ángeles celestiales esas mujeres tan humanas y tan bellísimas que adornan aquel conjunto, diáfano y soñado, sinfonía acertada de luz y de colores *(Lámina 28)*.

Son mujeres blancas y pálidas, y en las que las formas de su sexo se aprecian marcadas; al decir que son pálidas, mejor hubiera dicho



Pinturas murales de San Antonio de la Florida.
(Fragmento.) (Pág. 79).

que no ostentan colorete, como la mayoría de los modelos de Goya en aquellos años; y aun esta observación general no es absoluta, pues entre los ángeles de la bóveda del coreto, el que se nos presenta prosternado y de rodillas, sin duda por estar en la penumbra y comprender el artista que aquella cara desmerecería a tan poca luz y sin algo que avivase la pálida tez, le dió un toque de colorete, como a cualquier maja graciosa *(Lámina 29)*. Me parece indiscutible que estas figuras están copiadas del natural, con modelo, lo mismo que los trajes y que los paños, y aun creo observar aquéllos añadidos por capricho o conveniencias del color. Por ejemplo, los ángeles que vuelan en el centro de la citada bóveda del coreto son del natural: su perspectiva, sus trajes, los pliegues, no pueden inventarse; pero el conjunto tal vez le hiciera demasiado gris al artista, y entonces animó la composición con un paño rojo que une a los dos ángeles; nota preciosa de color, pero como forma inexplicable, que da la sensación de un añadido, supeditando la verdad y la forma a la belleza del colorido, igual aquí que en el colorete del ángel arrodillado.

Como técnica, llama desde luego la atención en estas composiciones la ligereza y transparencia con que todo está hecho, contrastando con otras obras del pintor de estos mismos años, ya muy fuertes y construídas. Está realizada esta composición con pocos colores y pocas tintas; dominan las tierras, tierra de Siena y tierra de Sevilla, y el amarillo; hay negros, pero muy claros, es decir, muy ligeros; el oscuro más oscuro no es un pardo o un negro, sino un morado o un azul, sirviéndose de este color, cobalto generalmente, en pequeñas cantidades, muy ligero, en cuanto que tiñe, sin que jamás domine. Y con estos colores y el verde, también ligero, y el bermellón, empleado menos que de costumbre en la paleta de Goya, logra un conjunto muy fino, que da la sensación de cosa pintada pronto y a la ligera, y con tal unidad, que pudiera decirse que parece resuelta sin titubeo alguno y de una vez.

Puede observarse especialmente la técnica particular que el pintor empleara en estas obras, en la ya citada bóveda del coro, trozo bellísimo de pintura, y el cual permite su estudio de cerca, desde el propio coro. Desde luego puede afirmarse que aquello no está pintado total-

mente al fresco, entendiendo por pintura al fresco lo que tradicionalmente se entiende por tal, es decir, que el color sea puesto sobre el enlucido del muro antes de que éste seque, y consiguientemente, que la preparación en el muro, el enlucido y el color fragüen conjuntamente. No estando al fresco se deduce que estará al temple, pintura opaca que da un aspecto mate de fineza muy agradable, fácil de manejar para llenar grandes espacios y que se seca rápidamente, quedando las pinceladas muy marcadas.

Algo de todo esto se aprecia en aquellas pinturas, pero no en su totalidad, lo cual hace pensar en que Goya utilizó un procedimiento mixto y original, con el que logró transparencias particulares del mejor efecto. Analicemos esta técnica singular: Se observa, ante todo, que tiene una preparación de color hecha por grandes masas, y en las cuales no ha quedado rastro alguno del paso del pincel ni de la brocha, ni aun de aquellas llamadas de peine, que por ser planas son las más propias para llenar de color grandes espacios con pocas brochadas. ¿Cómo está logrado esto? A mi juicio, por un procedimiento tan original como ingenioso y sencillo, y que, como observación propia, hice público en mi trabajo «Las Majas de Goya». Existe un documento acerca de Goya, al parecer de poca importancia, una Memoria, más bien una lista de gastos que un industrial de Madrid presentó acerca de los que ocasionó la decoración de la capilla de San Antonio de la Florida.

El documento es el siguiente:

MEMORIA de los géneros de pintura y aemas que yo, D. Manuel Ezquerra y Trápaga, vecino del comercio de esta corte, he entregado á D. Francisco Goya, pintor de Cámara de S. M. (que Dios guarde) para la obra de la Capilla de S. Antonio de la Florida, que ha pintado de Real orden de S. M. en este año de 1798, que con expresion por menor es en la forma siguiente:

Primeramente en 15 de Junio de 1798:

Media arroba de ocre claro.	12,17
media arroba de ocre oscuro.	25,—
media arroba de albin f.° molido, á 10.	125,—
media arroba tierra negra, á 8 rs.	100,—
media arroba de esmalte, á 10 rs.	125,—
media arroba tierra roja.	12,17
media arroba sombra de Venecia.	50,—



Pinturas murales de San Antonio de la Florida.
(Fragmento.) (Pág. 78.)

media arroba verdacho f.°, á 16	200,—
ocho libras de ornaya f.°, á 16	128,—
doce libras y media de bermellon de la China del Real estanco, á 80 rs.	1.000,—
media resma de papel imperial de marca mayor	250,—
diez y ocho vasos de barro fino grandes para poner colores, á 8 rs.	144,—
En 26 dicho. Quince libras tierra roja	15,—
diez libras de ocre oscuro	20,—
En 5 Julio; 5 docenas de brochas de Lion grandes, á 5 rs.	330,—
doce brochas de peine finas de varios tamaños, á 20 rs. cada una	240,—
dos brochones letra K de virola	30,—
dos brochas de letra E.	12,—
cuatro libras de cola fuerte	12,—
En 30 dicho. Media arroba ocre claro	12,17
media arroba ocre oscuro	25,—
media arroba albin f.°, á 10	125,—
media arroba tierra negra, á 8	100,—
dos arrobas y media de esmalte, á 10.	625,—
media arroba tierra roja.	12,17
media arroba sombra fina	50,—
media arroba verdacho, á 16	200,—
media arroba minio	50,—
media resma papel imperial	250,—
ocho libras de ornaya	128,—
una libra y tres cuarterones de esponjas lavadas finas, á 40 rs.	70,—
una docena de brochas finas de peine, á 20 rs.	240,—
tres canterillas para tostar colores	9,—
En 11 dicho de Agosto, ciento sesenta rs. vn. para comprar cazuelas y barreños	160,—
diez y nueve libras y media de negro fino de marfil, á 24 rs	468,—
cuatro libras añil de flor, á 64	226,—
por veintidos libras azul de Molina molido, á 15	330,—
cuatro libras ocre de siena	128,—
libra y media de carmin superfino de Londres, á 40 rs. onza	960,—
media resma papel de marca mayor imperial de Génova, en 250	250,—
En 26 dicho. Dos docenas de brochas finas de peine pelo de tejon.	240,—
tres libras azul de Inglaterra	78,—
una docena brochas enzollederas de pelo de tejon	96,—
En 22 de Octubre: dos onzas laca superfina, á 200 rs. onza	400,—
una libra negro humo	10,—
Y por el alquiler de un coche para ida y vuelta el señor don Francisco Goya desde su casa hasta la ermita de San Antonio, pagué seis mil doscientos cuarenta rs. vn. al respecto de cincuenta y dos reales todos los días desde 1.° de Agosto hasta que se remató la obra	6.240,—
Importa esta cuenta en su justo valor	14.314,—

Catorce mil trescientos catorce rs. de vn.

Madrid 20 de Diciembre de 1.798.—Manuel Ezquerra y Trápaga.—Está conforme esta cuenta.—Francisco de Goya.—Con mi intervencion.—Florencio Martin.—Recibí.—Trápaga.—(Arch. de Pal.—Sección de Rl. Patrimonio.—Real Florida.—Leg. 1.)

Publico esta lista de gastos, aun cuando ya la dió a conocer el Conde de la Viñaza, porque en partidas que aparecen en ella apoyo los razonamientos que luego hago en mi texto. Además la estimo curiosa por otros extremos que apreciará el que la leyere, entre ellos, porque las fechas de las partidas nos dan idea de la duración de la obra; cuatro meses y medio, dato curioso para apreciar una vez más la presteza y facilidad del pintor.

Entre las diferentes partidas que en ella figuran hay una que dice:

«Una libra y tres cuarterones de esponjas lavadas finas, á 40 rs. . . . . 70 rs.»

Y en esa partida está, a mi juicio, el sencillo secreto de la particularidad de esta técnica. Esos fondos tan finos y lisos, tan iguales de color que no parecen hechos con brochas ni pinceles, están tan sólo coloreados con una pasada rápida y ligera de esponjas empapadas en color. Y esa que pudiéramos llamar preparación, calculo yo que está hecha al fresco y que esas tintas finas fraguaron con el enlucido. Después sobre ellas hizo las masas especialmente los oscuros, sin detalle alguno, y por último, cuando todo esto estaba seco, con brochas y pinceles, e indiscutiblemente al temple fué haciendo los detalles, limitando las masas, acentuando, sin perder nunca la tonalidad delicada gris, ligera, que caracteriza este conjunto.

Poco después de haber publicado mi opinión acerca del procedimiento empleado por Goya en estas pinturas, la Real Academia de San Fernando nombró una Comisión de su seno, compuesta de siete académicos, para que informara acerca de lo mismo y del estado de conservación, etc., en que se encontraban las obras de Goya de San Antonio de la Florida. Esta Comisión, con mucha mayor autoridad, y más elementos que yo, naturalmente, procedió a su cometido, haciendo pruebas de limpieza en seco y en húmedo sobre aquellos muros, sometiendo un pequeño pedazo del enlucido a un análisis químico y estudiando detenidamente, en fin, cuantos puntos fueron necesarios para evidenciar los singulares procedimientos usados por Goya en aquella ocasión. En consecuencia de sus trabajos e investigaciones, presentó aquella Comisión a su Academia un Informe, que fué publicado en el «Boletín de la Real



Boceto de «La Gloria» (San Antonio de la Florida).

(Pág. 84.)

Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 30 Septiembre 1915». En él se me hace el honor de tomar en consideración aquella observación mía referente al empleo de esponjas para pintar los fondos, y hay en todo lo demás relativo a aquellos procedimientos, una completa conformidad con lo que yo había expuesto. Afírmase en el Informe que aquella pintura mural no puede calificarse de fresco ni de verdadero temple, aunque más se aproxima a lo segundo que a lo primero, y que el empleado fué un sistema mixto, humedeciendo el enlucido y usando los colores con una ligera disolución de cola. Muy grato me es, y me permito así consignarlo, el que la opinión de la Comisión de la Academia coincidiera con mi juicio, máxime cuando la Comisión la formaban siete prestigiosos académicos, los señores D. Ricardo Velázquez, D. Alejandro Ferrant, D. Enrique M. Repullés, D. José Villegas, D. Antonio Muñoz Degrain, D. José R. Mélida y D. José Garnelo.

La conservación de las pinturas murales de San Antonio de la Florida, ha sido tema comentado y discutido por artistas y aficionados. La Comisión de la Academia dijo en su Informe que están ennegrecidas por el humo de las velas e incienso, en aquel templo tan pequeño. Pero esto es una capa de negrura y suciedad, y bajo ella está la pintura con sus colores vivos, como pudo apreciarse al hacer las pruebas de limpieza. Por lo tanto, sólo hay que lamentar lo que se estropeara, no mucho, a causa de algunas filtraciones por desperfectos de las cubiertas. Estimo, pues, que todo tiene aún remedio y que las pinturas volverían a adquirir su primitiva brillantez con un limpiado; pero pasan los años y éste no se hace, y sobre todo, de continuar en las mismas condiciones, lo que hoy es fácilmente remediable, quizá no lo sea de aquí a algún tiempo. Y nada más he de decir acerca de este punto tan debatido, en el cual nada se hace, dando lugar a que a las puertas de Madrid exista ese admirable conjunto de pinturas en condiciones tan poco favorables a su contemplación, y lo que es más grave, a su conservación y perennidad.

Valióse Goya para estas obras de bocetos, pero éstos a juzgar por los dos únicos que conozco, no son del tipo de los que hiciera para las decoraciones murales anteriores, fuertes, trabajados, detallados pudié-

ramos decir; éstos, en cambio, son cosa ligerísima, un apunte de la idea y nada más. Los dos bocetos a que me refiero se conservan en la colección del Conde de Villagonzalo, en Madrid. Es el uno el motivo principal que figura en la cúpula, el del santo y los personajes que le rodean; es el otro «La Gloria» *(Lámina 31)*, representada en el presbiterio, obra de una fineza y de un encanto singularísimo y notable. Y he de decir que precisamente la resolución de este trozo en la obra definitiva de la iglesia no está a la altura del boceto. Hay allí algo extraño, debido no sé si a restauración o a mano ajena. El ser la parte de la decoración de menos importancia y que recibe menos luz, hace, sin embargo, que en nada descomponga el conjunto de aquellas obras.

CAPITULO V

Evolución del arte de Goya en los últimos y en los primeros años, respectivamente, de los siglos XVIII y XIX. Obras en que se manifiesta esta evolución. Tendencia hacia el arte de «observación, en el que el capricho y la invención tengan ensanche». Enumeración de obras varias, de carácter menos definido.

En mi libro anterior apunté el deseo de investigar, de desentrañar en la obra de Goya, el porqué del cambio de este artista, cambio no de técnica—producto de desarrollo artístico que sería perfectamente explicable—, sino cambio en su idea creadora, en las características, en la dominante de su producción. Decía que hay un Goya del siglo XVIII y un Goya del siglo XIX. La certeza de tal afirmación era más difícil de apreciar en sus retratos que en sus composiciones, y por eso entonces sólo apuntaba la idea, que en este segundo libro quisiera mostrar más patente, pues en ella baso el concepto que yo he formado del artista, ante el estudio de sus obras y los datos y documentos que a él se refieren.

Es evidente que las circunstancias exteriores y otras de orden íntimo agitaron profundamente el espíritu de Goya, en los años que precedieron a la invasión, los primeros años del siglo XIX. Era aquel hombre hasta entonces un hombre de carácter, así se muestra desde su niñez, que tenía aspiraciones legítimas de que su arte se apreciara y con él conseguir fama y retribuciones proporcionadas: sus cartas nos

lo demuestran; pero también esos documentos íntimos nos dan a conocer lo limitado de aquellas aspiraciones: ser pintor del Rey, eso lo eran todos los artistas salientes de aquel tiempo; obtener la palma en el concurso de los cuadros para San Francisco, lo propio le ocurre a cualquier concursante; no ser vejado por la Junta de obras del Pilar, cosa que lo mismo deseara el más humilde pintor; y tantas otras pretensiones tan modestas, de tal pueden calificarse, como las que hemos venido citando en los capítulos anteriores, alternadas con la satisfacción que manifiesta porque el birlocho fuera un poco mejor que el que antes poseía, por poder cambiar el caballo único por un par de mulas, porque en su tertulia de Zaragoza se sepa que tuvo un triunfo en Madrid, o por el disgusto que le produce no poder ir a cazar tordos en la vega del Ebro, parece que son sus mayores aspiraciones. ¿Es todo esto lo apropiado y lo que podía esperarse de las intimidades de un hombre de genio, cuyas producciones iban a asombrar a la humanidad años después? Parece que no, y que algo más pudiera encontrarse en figura tan extraordinaria. Y no ateniéndonos sino a lo que especialmente nos interesa, a su producción pictórica, hemos de reconocer que cuantas obras produjera hasta esta fecha son de belleza suprema, es cierto; pero ¿cuáles de ellas nos reflejarían al artista de enjundia, de profundidad de pensamiento, de ironía, de fuego y de idea? Exceptuando algún capricho, dibujo o agua fuerte, obras ligeras y breves, en las que por intuición hubiera puesto algo de lo que bullía en su pensamiento, pero que aún no había tenido desarrollo cabal y completo, no pienso que nadie diera a nuestro pintor el puesto que ostenta entre los primeros artistas de la humanidad. Y cabe entonces y debe preguntarse: ¿qué sería Goya y cómo hubiese pasado a la posteridad si hubiera desaparecido del mundo de los vivos en los primeros años del siglo XIX? Desde luego se afirmaría que como el primer pintor español de su época. Mas como quiera que su época era de una decadencia lamentable, esa primacía no sería suficiente encomio. Diríase más, y con justicia. Se le estimaría como un innovador y un progresivo. Progresivo en tanto que su arte representaba un paso, y no pequeño, en relación a la producción en que se formó, sabia ésta, pero vulgar y anodina, sin carácter y



Corrida de toros.

(Pág. 90.)

sin expresión, en tanto que aquél representaba un esfuerzo en busca de una expresión verdadera y nacional. Las decoraciones murales de su juventud serían lo mejor de su tiempo; los modelos de los tapices se celebrarían como colorido y ligereza de técnica; sus cuadros de figuritas pequeñas se compararían con los cuadros franceses de años anteriores; San Antonio de la Florida se celebraría como resultante de un pintor original, dechado de coloristas, y los retratos, los muchos retratos que pintara hasta el fin del siglo serían admirados en todas partes. España había tenido un gran pintor en el siglo xviii. No es poco, pero debe reconocerse que ese no es el Goya trascendente, inquietante, genial, por el que cada día se siente mayor curiosidad y admiración.

El verdadero artista deja necesariamente en su obra una huella marcada del espíritu de su tiempo, y es como un eco de lo que pensaron, dijeron y sintieron los que convivían con él. Así cada gran artista es la expresión de un período, de un momento histórico de modalidad definida. Y lo curioso para nosotros, en este caso, es que Goya refleja dos momentos, y muy distintos, antitéticos pudiéramos decir, como antitéticos fueron los siglos xviii y xix. Fué preciso para ello que el cambio en el medio español en que el pintor se formó fuera brusco, pues sin esa condición no diera tiempo la vida de un hombre, aun siendo larga como fué la de Goya, para tan completa transformación; pero ni su larga vida, ni sus condiciones personales, ni aun su sordera, que también coincide con estos años, y que como aislador del ambiente externo parece propicia a la meditación, eran causas bastantes para cambio tan radical.

Zapater, que al publicar las cartas de Goya quiere mostrarnos un Goya ecuánime, creyente y hasta vulgar a veces, no tiene que esforzarse ni comentar las dichas cartas, fechadas en el siglo xviii. Al llegar a 1801, en cambio, dice que no ha de dar a conocer más documentos relativos a Goya y que el pintor «aspiró, halagado ya por la fortuna, una atmósfera nada pura que hubo de embriagarle, y agitado por las nuevas ideas que recorrian la Europa en pos de ejércitos vencedores en naciones extrañas á España».

En la transformación de sus ideas precisamente está el origen ex-

plicable de su cambio de producción, y del paso del bello arte del tiempo que fué, al arte intenso de enjundia y trascendencia.

Goya, por su formación, por lo que viera y aprendiera en los años de su juventud, no fué un hombre especialmente enseñado ni aun siquiera culto. Y así llegó a la corte y a Palacio y así se relacionó con la intelectualidad más escogida de entonces. A cambio de su escasez de cultura, poseía indiscutiblemente un talento natural de primera fuerza, ayudado por el instinto y por el don tan auxiliar de observación. Su transformación verificóse entonces, a fines del siglo XVIII, cuando el pintor contaba más de cincuenta años. La transformación no fué, ni pudo ser, rápida, pero al pintor le quedaba un margen de vida de treinta años, que activamente aprovechados, iban a dar lugar a su segunda producción. Por si el cambio en sus ideas fuera poco, vinieron a reforzarlo la guerra, la invasión, el dolor y la escasez, buenos maestros para templar el ánimo de quien lo posee fuerte y sereno. La producción del pintor en los años tristes, como afirmé ya en mi obra anterior, y repito ahora, la estimo, no como la continuación de una producción con su natural evolución y desarrollo, sino como otra producción totalmente diferente. Recuérdense y compárense los modelos para tapices, obras en cierto modo decorativas, con las decoraciones que el pintor hiciera para su quinta, de las que después hablaremos. Juntas están en el Museo y la comparación no es difícil de hacer. Parécenme obras totalmente distintas, antitéticas me atrevería a decir. Compárese cualesquiera de las escenas de la guerra con las escenas galantes del siglo XVIII. Compárense, en el género religioso, «La comunión de San José de Calasanz», obra llena de unción y de ascetismo, con las bellas mujeres ángeles de San Antonio de la Florida.

Esta transformación del pintor, total y definida, se aprecia en sus obras que pudiéramos denominar obras tipo. Las estudiadas en los capítulos precedentes, entran de lleno en el grupo del pintor del siglo XVIII. En los capítulos siguientes estudiaremos las referentes a los años de la guerra y a los posteriores, obras tipo en general de su producción del siglo XIX. Y en éste citaremos varias de caracteres poco definidos, obras que representan, por tanto, la transición del artista, y cuya fecha desco-



El entierro de la sardina.

(Pág. 90.)

nocida no puedo precisar. Esta clasificación de obras, según el espíritu que manifiestan, no tiene relación directa con la técnica en ellas empleada. Esta, y su desarrollo tan natural y progresivo, fué estudiada por mí en su aspecto de retratista en mi obra anterior, y en lo que se refiere a pintor de cuadros y pintor de composiciones murales, la he concedido en los capítulos anteriores especial atención, y en los siguientes trataré de exponerla con igual detenimiento en lo referente a las obras de sus últimos años.

Entre las obras de composición que creara Goya, en que ya ha desaparecido aquella sencillez y naturalidad, exactitud de la escena representada y un colorido fino y fresco, natural, siendo sustituídas estas cualidades por un arte de más honda intención, de pensamiento más complejo, sin alcanzar, no obstante, la intensidad de sus últimas creaciones, pienso que deben recordarse los cinco cuadros que posee la Academia de San Fernando, y que representan, respectivamente, «El entierro de la sardina», «Corrida de toros en un lugar», «Tribunal de la Inquisición», «Los disciplinantes» y «Una casa de locos». Fueron estos cuadros donados a la Academia, en unión del retrato de Moratín, por D. Manuel García de la Prada, personaje que fué gran amigo de Goya y de Moratín, y del cual hablé en mi libro anterior.

En estos cinco cuadros, pintados en tabla, pequeños de tamaño, pero trabajados y que denotan haber sido hechos con interés y esfuerzo, manifiesta Goya las condiciones todas de su genio, y parecen responder, como tantas obras del pintor, a la preocupación de poner de relieve las observaciones de aquel tiempo. No guardan relación estas composiciones con aquellos cuadros de género semejante como los de Callot y de Hogarth. Goya es más natural y espontáneo, y además mucho más hondo por los asuntos escogidos y la forma de tratarlos. Refleja exactamente las costumbres de su tiempo, pero quiere expresar algo más, y da a sus creaciones una generalidad, un sentido filosófico que las hace profundamente humanas y de eterna actualidad.

En el Museo Británico se guardan tres cartas de Goya dirigidas a D. Bernardo Iriarte, entre otros papeles del artista, de menos interés (relativos a pretensiones para que se le aumentase el sueldo de primer

pintor de Cámara), en que se habla de un juego de cuadros de gabinete que dice haber concluído (1).

«...me dediqué á pintar un pliego de cuadros de gabinete, en q.e he logrado hacer observacion á q.e regularmente no dan lugar las obras encargadas, y en que el capricho y la invencion no tienen ensanche.»

No puedo precisar si las obras a que se refiere sean las que nos ocupan, hoy en la Academia de San Fernando; tal vez éstas puedan ser posteriores en algunos años a aquellas de que habla Goya en las citadas cartas, fechadas en 4, 7 y 9 de Enero del año de 1794; pero de todos modos, la afirmación de Goya en esta fecha diciendo que busca un arte en que el capricho y la invención tengan ensanche y en que aspira a hacer observación, lo encuentro capital, y está en un todo conforme con lo que reflejan sus obras de estos años y con la evolución por mí marcada que cambia de modo tal la produción del artista, evolución, como se ve, iniciada en los últimos años del siglo XVIII y desarrollada totalmente en los primeros del siglo siguiente.

En estos cuadros de la Academia hay dos que por sus asuntos pintorescos se prestan menos a desarrollar en ellos gran invención: los que representan «Corrida de toros en un lugar» *(Lámina 32)*, plaza de un pueblo dispuesta con una valla para la lidia, y en cuyo centro se representa al picador apercibido a resistir la acometida del toro, y «El entierro de la sardina» *(Lámina 33)*, escena carnavalesca, de gran movimiento y expresiva del peculiar carácter que en Madrid adquiere esa procesión estrafalaria. Pero si la inspiración tomó menos parte en estos dos cuadros, por la índole de sus asuntos, no fué así, en lo que se refiere a lo que Goya llamaba en su carta «hacer observacion», pues la expresión de los tipos y sus movimientos, y la vida toda de las dos escenas, está observada, en efecto, hasta en sus menores detalles, y esta cualidad, unida a la verdad del color y la reproducción de las cosas, dan a estas obras una peculiar importancia. Han desaparecido ya en ellas los árboles convencionales y las cosas sin carácter de las anteriores composiciones del artista, y este

---

(1) «Catalogue of the Manuscripts in the Spanish language in the Brithish Museum». Vol. I. Sect. XI. Fine Arts. Eg 585 Paper in folio. ff. 200 XVIII & XIX.



Los disciplinantes.

(Pág. 91.)

paisaje y aquel lugar tienen carácter típico de la naturaleza y viviendas en que las escenas se desarrollan. Como colorido puede apreciarse la nota grísea, fina, mucho más marcada que en obras anteriores.

Los tres cuadros restantes de la serie son aún de mayor interés por la fantasía que reflejan. «El tribunal de la Inquisición» representa una escena del Santo Oficio en un interior de amplias naves, un convento probablemente, donde cuatro reos condenados a ser quemados vivos, como lo indican las llamas que hay pintadas en sus corozas, escuchan su sentencia. Monjes, frailes, dominicos y predicadores, con sus diferentes hábitos, ocupan los primeros puestos en aquel recinto y escuchan la lectura del notario, situado al lado del tribunal. A la izquierda del cuadro, en primer término, el corregidor sentado en su sillón carmesí, con su bastón de mando, y un golilla en pie, tras de él, presencia el acto. El fondo, en oscuro, a la derecha, lo ocupa la muchedumbre. Es ésta una obra tipo de Goya; realizó no pocas de este género, si bien no son nada en proporción a las imitaciones que de ellas se han hecho. Estas escenas de inquisición, en recintos débilmente iluminados, con muchas figuras, que pueden tratarse de manera simple, y en que parece que todo puede quedar un poco al descuido, ha sido tema en que se han cebado los imitadores de Goya, produciendo cuadros siempre medianos y a veces grotescos. Estúdiese en algún original indiscutibe, en éste, por ejemplo, lo expresivo de cada figura, el singular acierto del movimiento y lo admirable del conjunto y del ambiente y de la luz. Esa luz débil, ese punto de claridad en el fondo, que ilumina la escena, no directamente, sino que la baña como un resplandor tenue, armonizando el conjunto, es muy peculiar en Goya, que lo realizó a maravilla, distinguiendo a sus obras de las de todos sus imitadores, en las que siempre se observan durezas, tonos vivos unas veces, demasiado apagados otras, que no dan la sensación de ambiente y de fusión típicos de las primeras.

Como técnica y verdad en el color, la más saliente de estas obras es «Los disciplinantes» *(Lámina 34)*, hecha en parte por recuerdo, pues la práctica devota de las procesiones de disciplinantes fué prohibida por Carlos III en 1777. La procesión cruza la escena: los estandartes, una cruz, varios faroles y una imagen que abrían la marcha, van ya lejos, a la dere-

cha; á la izquierda, conducidas en andas por devotos y clero, vienen las imágenes, la Virgen de la Soledad al frente; el primer término lo llena un grupo de cinco disciplinantes desnudos de pies, y de medio cuerpo arriba, cubiertos la cabeza con chías blancas y en actitud de azotarse algunos de ellos. Otras figuras, cargadas con cruces o tocando trompetas o de rodillas, y la multitud allá en el fondo llenándolo todo, componen esta escena, maravillosa de verdad y de movimiento.

Estas pequeñas figuras están tan bien de dibujo y tan construídas, que parecen en reproducción, como si fueran de tamaño natural. Demuestran el dominio completo que su autor había ya logrado de la forma, pues a pesar de lo construído de todo aquello, ni sobran los toques y los acentos, ni falta detalle. Es una síntesis en que está dicho todo lo preciso para dar la sensación de lo que es, sin que, no obstante, se acuse nada que pudiera sobrar. Su colorido fino, el tono de cada cosa, los blancos, los negros, los torsos desnudos, el fondo y el cielo están tan exactos de relación, que dan la sensación justa de la verdad, con igual fuerza que la idea del cuadro expresa la modalidad de una raza perfectamente definida, característica y digna de tener un pintor como Goya.

En «Una casa de locos» el pincel del artista tuvo ancho campo en que desarrollar por medio de imágenes lo observado, y lo que, invento y producto de un grado superior de la imaginación, adquirió formas sensibles, según lo creó la fantasía.

En otra carta que se guarda, como la anterior citada, en el Museo Británico, decía Goya con igual fecha, que estaba pintando un *«corral de locos»,* según estudios hechos en Zaragoza. Parece que se había de referir a esta obra. La escena se desarrolla en un recinto de anchos muros, cubierto con pesadas bóvedas de piedra. Por una ventana alta y dos arcos más al fondo, entra una luz tenue. Más de veinte locos ocupan aquel recinto, cuyo piso lo compone un solado de grandes losas de piedra. Puede aquello ser, en efecto, la casa de Orates de Zaragoza, como la de Valladolid o el Nuncio de Toledo, es decir, una casa de locos de la época, en la cual, y aun mucho después, no se había establecido el régimen de aislamiento, mas que en los casos en que se tra-



Una casa de locos.

(Pág. 94.)

taba de locos de atar. Llama ante todo la atención en esta composición, el orden desordenado, o si se quiere, la unidad de la desunión, pues si a primera vista parece tener unidad de acción y una idea que liga a todos los personajes, hày en ella, sin embargo, tantas ideas y episodios como actores, pues cada cual va por su lado, sin preocuparse de lo que hacen los demás. La escena está representada con una crudeza impresionante, y parece que su idea es aquella que se expresa en el dicho vulgar «el mundo es una casa de locos», pues, en efecto, bajo el aspecto de locura, hácese la representación de los principales estados o condiciones. Estos locos, cada uno con su tema, se nos presentan en plena acción: en el centro, uno en pie, casi de espaldas, desnudo, cubierta su cabeza con un viejo tricornio que pudo un día ser prenda militar, arenga animoso, como un general en un campo de batalla, pero nadie le escucha, allí cada loco está preocupado con su asunto; a la derecha, en primer término, sentado en el pavimento, otro desdichado, que tan sólo cubre sus piernas y la cintura con un paño, con una ridícula mitra, hecha al parecer con alambres, y un escapulario al pecho, ocúpase solemnemente en echar bendiciones; tras él, otra figura, tal vez un jugador, coronado y con una especie de bastón de mando, espera aburrido una hora que no llega nunca, rascándose las desnudas piernas. La parte de la izquierda, más en la penumbra, la ocupa en el centro otro coronado, con plumas éste, que avanza y, más afortunado que los otros, es reverenciado por varios dementes que le besan la mano, sumisos; el primer término de este lado lo ocupa un loco más modesto, que se contenta con ajustar a su cabeza dos astas de toro, y más a la izquierda el grupo de los devotos, compuesto de varios dementes que besan el suelo y permanecen arrodillados, como poseídos de profundo misticismo. Los eróticos, los sensuales, en el fondo de la escena, fueron a buscar lugares escondidos y oscuros.

La técnica de «Una casa de locos» guarda estrecha relación con las otras obras de la serie; se aprecia en ella la misma ejecución esmerada y amorosa, siendo la nota saliente en ésta la perspectiva aérea y lo justo de la línea y el color de los desnudos. Seducido con su idea, pintó Goya dos ejemplares casi idénticos de esta obra: el que guarda la

Academia y otro conservado en Madrid también, en una colección particular *(Lámina 35)*. Es éste tal vez más fuerte y trabajado, tiene más vida y es preferible al primero, así dice de él von Loga. Figuró en la Exposición de obras de Goya (fuera del catálogo por haber llegado tarde para ello) y en la «Exposición de maestros antiguos españoles» (Grafton Galleries, Londres, 1913), siendo celebrado por las condiciones de arte e imaginación que revela.

Intimamente relacionado con la obra anterior, como concepción y asunto, es «Interior de prisión» *(Lámina 36)*, en donde se representan siete presos cargados de cadenas, figuras pequeñas, a contra luz, pues la escena tan sólo está iluminada por un gran arco al fondo, que tampoco recibe luz directa. La penumbra, el ambiente, la perspectiva aérea y la expresión de aquellas figuras inmóviles, entregadas a su desdicha, son acertadísimos e impresionantes. Consérvase esta obra, que, como «Una casa de locos», figuró en la «Exposición de maestros antiguos españoles» (Grafton Galleries, Londres, 1913), en el Museo Bowes de Barnard Castle (Inglaterra).

Recordemos otra serie de cuadros que indudablemente pertenecen a esta época del artista en que desea «hacer observacion», y que parece anterior a los años de la guerra. Compónese de cuatro obras pequeñas, pintadas en hojalata y minuciosamente ejecutadas, detalladas, con pincelada pequeña y apretada; su tonalidad es bastante grísea aún, pero el carácter de las figuras y la notable fuerza de la expresión me hacen desde luego colocar dichos cuadros en esta época que pudiéramos llamar de transición del artista, en lo que se refiere a su espíritu creador. Figuraron reunidos en la famosa colección del Marqués de Castro Serna. Hoy se hallan dispersos entre sus herederos. Representan, respectivamente, «Un incendio»: la multitud huye despavorida de unas construcciones que están ardiendo, llevando en hombros a mujeres desmayadas; el movimiento y el espanto del numeroso grupo que se destaca sobre el humo y las llamas, es de un acierto emocionante. Pertenece esta obra a la Condesa de Campo Giro (Madrid).

«Una inundación», semejante en cierto modo al anterior. Más que una inundación, título del cuadro según sus propietarios, paréceme un



Interior de prisión.

(Pág. 94.)

naufragio *(Lámina 37)*. Entre unas peñas, y a orillas del mar, multitud de figuras, muchas desnudas, se refugian en un remanso, en medio de las aguas turbulentas. Una mujer, en pie, con los brazos en alto, clama al cielo. La desolación de la escena y el movimiento de las figuras son las notas más salientes de la obra. Pertenece ésta al Marqués de Oquendo (Madrid).

«Robo de un coche». Unos salteadores han detenido a varios pasajeros, matando a algunos. Como se ve, es el mismo asunto que pintara Goya en uno de los cuadros destinados a la Alameda. ¡Pero cuán diferente es el espíritu que puso en él! Aquello era arte más fino, más atrayente, más bonito, en una palabra. Aquí es la escena, el drama, lo que tan sólo interesa, y se ha expresado con vigor y fuerza. Como color es una obra muy igual; todos los tonos son neutros y nada disuena, logrando un conjunto y una fineza grandes en medio de su tonalidad grísea. Pertenece al Conde de Adanero (Madrid).

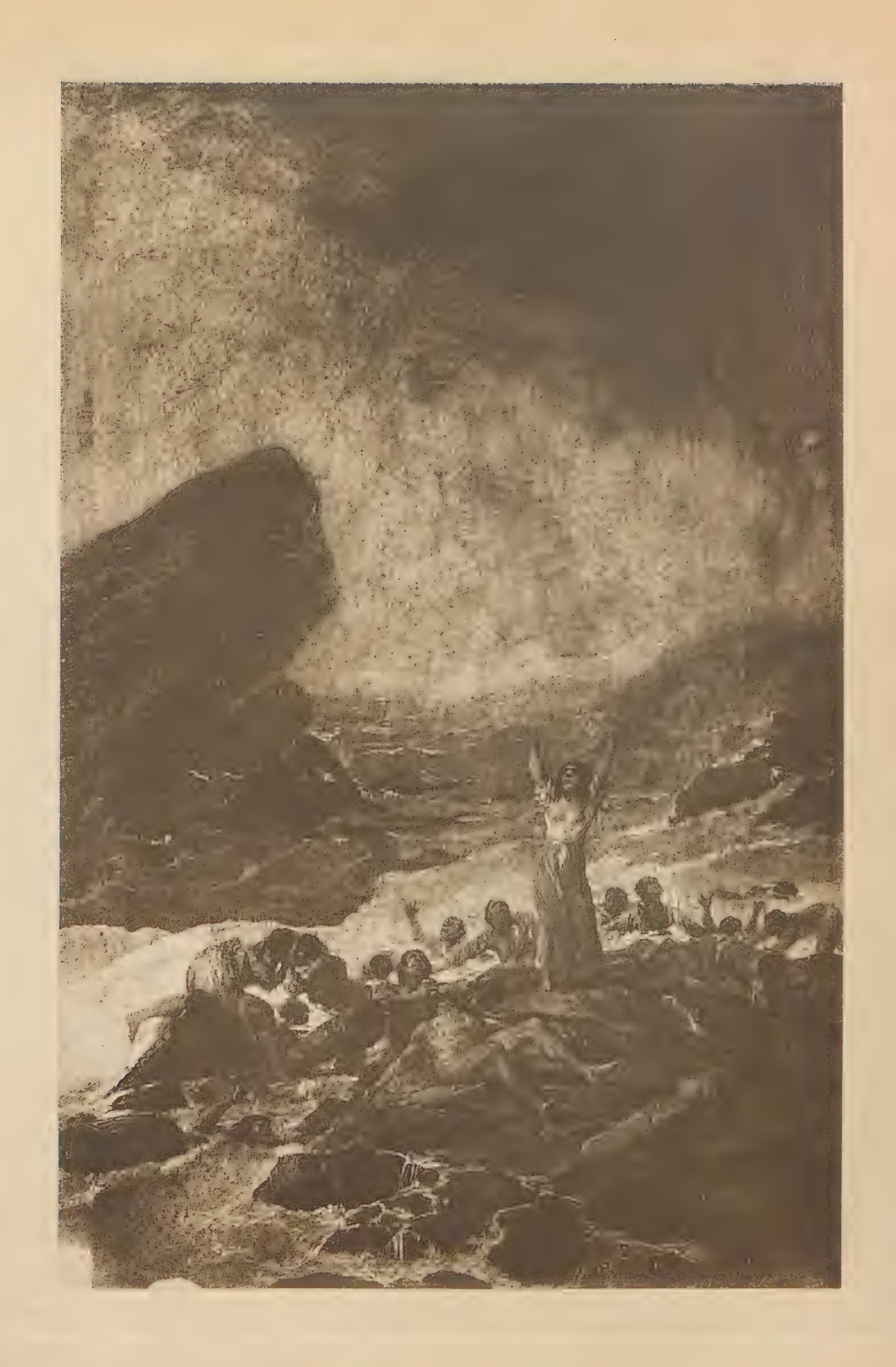
«El teatro ambulante». Representa un tablado delante de una barraca de feria, en que varios saltimbanquis anuncian las excelencias de la representación que va a comenzar. Los espectadores, en el fondo, en apiñado grupo, destacan sus cabezas por cima del tablado. Aun cuando el asunto no se presta a la vida y movimiento de los anteriores, el cuadro es semejante a aquéllos y obedece en absoluto a la misma expresión. Pertenece al Vizconde de Roda (Madrid).

Otra serie curiosa, no de lo mejor del artista, aunque bella de color y muy fácil de factura, es aquella que desarrolló en seis composiciones pequeñas, pintadas en tablas de pino, con el asunto del lance entre el lego Pedro de Zaldivia y el bandido llamado el Maragato. Las dos figuras, la del último vestido con calzón de ante y chaquetilla azul, son las únicas que intervienen, al menos en primer término, en aquellas escenas, cuyo orden natural parece el siguiente: 1.°, el bandido amenaza al lego con una escopeta, mientras éste, sorprendido por el ataque, se contenta con ofrecer un par de zapatos que trae en la mano; 2.°, el lego agarra el cañón de la escopeta, ante la estupefacción de tres hombres que se ven al fondo; 3.°, el lego y el Maragato luchan a brazo partido por posesionarse del arma; los personajes del fondo han huído, aterra-

dos; 4.°, el bandido huye, mientras el lego, que se ha apoderado del arma, le apunta a las partes traseras; el caballo del Maragato huye igualmente, espantado; 5.°, el Maragato, caído en el suelo y vencido, mira con asombro al lego, que le amenaza, enarbolando la culata de la escopeta; 6.° *(Lámina 38)*, el bandido está sentado en el suelo, de espaldas, y el lego, de rodillas a su lado, le ata los brazos. A lo lejos, los espectadores que huyeron al principio de la escena, vienen ahora animosos y enarbolando trancas a ayudar al lego.

Estas seis obras, cuyo actual paradero desconozco, pertenecían hace algunos años a D. Maximiliano Laffite (Madrid).

Y con estas obras debe recordarse multitud de otras de diversos aspectos y asuntos, pero que demuestran la actividad artística del pintor en estos años y el estado de su imaginación, exaltado e inquieto. Son, en general, cuadros no grandes, con figuras pequeñas, y dominan en ellos el movimiento y la expresión, trasluciéndose a veces aquel pujo de hacer arte trascendental que presidía las creaciones del artista en esta época, y de las que parece que quiso hacer alarde. Dispersos hállanse esos cuadros, catalogados algunos, desconocidos otros; pero como por su traza son fáciles de imitar, al menos en lo que a su parte externa se refiere, conviene distinguirlos de las muchas imitaciones y no pocas falsificaciones que de ellos se han hecho y se siguen haciendo, a juzgar por las que de nuevo aparecen. Con ellas (las originales, naturalmente) pueden agruparse, borrones de cuadros que no llegaron a pintarse, asuntos históricos y otros de género que, por sus cualidades y técnica, igualmente parecen pintados en estos años. Citemos aquellos tres, al parecer bocetos, obras ligeras, que figuraron en la Exposición de obras de Goya, «Santa Isabel curando a los leprosos» y «Prisión de San Hermenegildo», en propiedad de D. Clemente Velasco (Madrid). En el primero, la reina santa se inclina y cura a una mujer echada, que llena el primer término. El de San Hermenegildo nos lo presenta en la prisión, con una figura en pie a su derecha y otra, arrodillada, a su izquierda, y la prisión es uno de esos recintos abovedados que tanto pintó Goya en estos años, con un ventanal en alto, por donde entra la luz que ilumina débilmente la escena. El terce-



Una inundación.

(Pág. 95.)

ro de estos bocetos, no compañero de los anteriores, algo mayor de tamaño y más suelto y libre aún de pincelada, «Aparición de San Isidoro a San Fernando ante los muros de Sevilla», representa al rey santo saliendo de la tienda de campaña con varios de los suyos y a San Isidoro, vestido de pontifical, que aparece en los aires. Un dibujo de esta parte del cuadro se conserva en el Museo del Prado, y como la composición en él se explica aún menos, alguien pensó estúpidamente que aquello era un obispo haciendo piruetas en la cuerda floja, y creyó ver un sentido irónico en aquel dibujo, que nada de eso tiene. En la Exposición, este boceto fué presentado por su propietario, D. Antonio Cánovas. Pienso yo que este borrón, como los dos anteriores, son los tres que se citan, años antes en propiedad del tantas veces mencionado D. Francisco Zapater, en Zaragoza.

A esta época también pertenecían aquellos cuadros que poseía don Luis de Madrazo, y cuya venta promovió un pleito, que obligó a venir a Madrid el año de 1868 al nieto de Goya; viaje que fué aprovechado por los amantes del arte del pintor, que supieron por el nieto no pocas cosas de la vida del abuelo. De ello trato en mi GOYA, PINTOR DE RETRATOS (pág. 67). Los cuadros eran cuatro, que representaban: «Una procesión interrumpida por la lluvia», «Una escena bajo un arco de puente», «Una escena de bandoleros», y acerca del cuarto no he podido dar con su asunto; yo no he visto jamás estos cuadros que entonces fueron celebrados. El nieto de Goya dijo que eran originales y que recordaba haber visto pintar, cuando era niño, el primero de ellos, y que había sido ejecutado valiéndose, en vez de pinceles, de cañas finas, abiertas en su extremo. Estos cuadros, o al menos dos de ellos, pasaron hace algún tiempo a la República Argentina.

Don Federico de Madrazo asimismo poseía tres cuadros de este género, y originales indiscutibles: «La misa de parida», donde se representa a una joven arrodillada ante el altar, teniendo en brazos al recién nacido; el sacerdote dice la misa, visto de espaldas, y la concurrencia está arrodillada. Mariano Fortuny hizo la copia de este cuadro. «Un capricho», en el que un burro, un toro y un elefante atraviesan un espacio lleno de globos. Y «El globo», obra de mayores dimensiones, ligera,

una especie de boceto grande, donde se representa a un globo aerostático que asciende por los aires, en tanto que jinetes y gente de a pie contemplan la ascensión o le siguen en dirección a su marcha. Esta obra se conserva en el Museo de Agen (Francia). Es muy curiosa, fina de color y de entonación general azulada. Las dos anteriores me son desconocidas; no sé siquiera cuál ha sido su destino.

Semejante al de «Misa de parida» citado, posee otro el Marqués de la Torrecilla, que figuró en la Exposición de obras de Goya (1900). Y debe asimismo consignarse uno muy bello, que también figuró en la misma Exposición, «Baile de máscaras», en propiedad de la Duquesa de Villahermosa, del tipo de tantas escenas carnavalescas, algunas ya citadas.

Cuadros con figuras más grandes, tamaño natural, hay algunos, de los cuales recordaré aquí dos de género, porque realmente no sé con qué obras tipo del autor agruparlas; son obras aisladas que no pertenecen a un orden de producción. Es la una aquella media figura de mujer, echada, dormida, «Sueño», que figuró en la Exposición antes citada, hoy en propiedad de Frau Matilde Kocherthaler (Berlín); es la otra una obra francamente extraña a la producción de Goya, «Los bebedores», de la colección Nemesch, de Budapest. Dos hombres, de aspecto bastante grotesco y de tipo e indumentaria nada españoles, beben vino en unos vasos grandes. ¿Quiere aquello ser un recuerdo de cosas holandesas? Quizás. Goya era hombre que pintaba en forma tal, que a veces sorprende y desconcierta con obras como ésta. Se tuvo esta composición por obra holandesa; después pasó a la categoría de española; alguien la atribuyó a Velázquez. Es un Goya indiscutible e indudable, pero su carácter, asunto y tipos representados, desorientan en su primera impresión.

Y con este cuadro desconcertante de Goya, pudieran citarse otros que por su asunto o disposición también hacen a primera vista que pueda dudarse de su autenticidad. Recuérdense los dos de naturaleza muerta que guarda el Museo del Prado (números 751 y 752), adquiridos por el Estado en 1900. Representa uno un pavo muerto, el otro varias gallinas en montón. Bien estudiados, se aprecia en ellos su indis-



El lego y el maragato.

(Pág. 96.)

cutible autenticidad, mostrada aquí y allá en trozos que acusan su inequívoco estilo. Es difícil precisar la época del artista a que pertenecen, aunque desde luego puede afirmarse que son ya obras adelantadas y no anteriores a las que nos ocupan en este capítulo.

El pintor se inspiró rara vez en asuntos literarios, es decir, no reprodujo con sus pinceles episodios y personajes que alcanzaron vida en obras literarias, como hicieron tantos artistas. Deben citarse como excepción a esta regla general, los dos cuadros de tamaño pequeño que, con el título de «El burlador de Sevilla» y «El hechizado», respectivamente, pertenecieron a la colección de Osuna, y figuraron en la venta de los bienes de aquella Casa, tantas veces citada. En el catálogo no constaba más que el título, pero no me ha sido difícil precisar los asuntos allí representados. Se trata de escenas de dos obras del poeta español de comienzos del siglo XVIII, Antonio de Zamora, cuyo teatro continuaba siendo popular en tiempo de Goya, y hasta alcanzó los honores de la representación y estima del público en pleno siglo XIX. Debe recordarse que Zamora fué un poeta apreciable en época de mal gusto, que no se dejó contaminar por la moda de sus días, y que sostenía en pleno siglo XVIII, en que imperaba una literatura festiva de costumbres y caracteres, importada de Francia, la tradición española, inspirada especialmente en las creaciones de Calderón. Lo recuerdo para que se observe que hasta en este detalle, de los dos cuadros que nos ocupan, Goya fué a buscar su inspiración en algo tradicional que era netamente español, mejor que en otras obras literarias, mil veces más famosas en su tiempo.

En el cuadrito «El burlador de Sevilla», una de tantas obras inspiradas en la leyenda de Don Juan, se representa la escena de la Jornada III de la comedia de Zamora, «No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague, y Convidado de Piedra», en que Don Juan acude a la invitación de Don Gonzalo diciéndole:

Porque no digas que soy
Poco atento en excusarme
A tu cortejo, contigo
Vengo a cenar, aunque tarde.

Mientras que acompañadas de música se escucha en lo alto:

Mortal, advierte, que aunque
De Dios el castigo tarde,
No hay plazo que no se cumpla
Ni deuda que no se pague.

Goya nos representa a un Don Juan de aspecto bravucón, sentado, mientras se le aproxima la estatua de Don Gonzalo. La fisonomía bastante marcada del Don Juan, me hace pensar si aquello será retrato de algún actor de la época.

De mayor interés y acierto es el otro cuadro «El hechizado» *(Lámina 39)*, en que se representa una escena de «El hechizado por fuerza», la comedia más famosa de Zamora. Es esta obra de teatro, de las llamadas de figurón, que iniciaron Rojas y Moreto, y admitido el género es explicable el buen éxito que alcanzó, pues el tipo del protagonista, el figurón Don Claudio, asustado por sus supuestos hechizos, vistiendo hábitos largos por no querer dejar la renta de una capellanía, y luchando entre su desconfianza y su miseria, es un personaje cómico, atinadamente trazado. Goya nos le retrata con una vida y expresión admirables, que se aprecian mejor conociendo la comedia. Entra aterrado, diciendo, en un recinto donde unas mujeres (Jornada II) han colocado pinturas de mascarones, asnos y otras cosas ridículas:

Cierto que el tal aposento
Parece cuarto de pajes;
Una danza aquí se alcanza
A ver, aunque no muy bien,
De borricos; yo sé quien
Pudiera entrar en la danza.

Y moderando su miedo, vacía la alcuza en una lamparilla encendida, que no debe apagarse, exclamando:

Lámpara descomunal,
Cuyo reflejo civil
Me va a moco de candil
Chupando el óleo vital.



El hechizado por fuerza.

(Pág. 100.)

Las primeras palabras de estos versos aparecen en el cuadro en el ángulo inferior derecho, indicando, si hubiera alguna duda, de lo que se trata. El Don Claudio, única figura humana del cuadro, está echando el aceite en la lamparilla, destacándose con sus hábitos sobre el fondo, que lo ocupan los borricos en pie, en actitud de danzar. Esta obra figura desde hace algunos años en la Galería Nacional de Londres (núm. 1.472 del catálogo).

Aun cuando los asuntos de sueños extraños y visiones fantásticas, alusiones zumbonas y supersticiones populares que Goya desarrollara, no son precisamente objeto especial de sus cuadros ni pinturas, sino más bien de sus grabados y dibujos, que no es mi propósito estudiar en esta ocasión, deben citarse aquí aquellos cuadros que íntimamente relacionados con sus Caprichos o Disparates (ese es el título dado por el propio artista a varias de sus creaciones de este género), representan escenas vistas más por la fuerza del ingenio que por la observancia de las reglas, y en que son sus protagonistas preferidos figuras de viejas absurdas, de parcas y de brujas, las más extravagantes y fantásticas.

Citemos de fecha conocida, de 1795, dos preciosos cuadritos en que se inicia la tendencia marcada, «Caprichos», que figuraron en la Exposición de Goya de 1900, expuestos por su poseedora, D.ª Carmen Berganza de Martín. En el primero, firmado y fechado, una vieja, apoyada en un bastón y con una cruz en la mano, parece resistir a las súplicas de una dama con traje de maja y pelo suelto, que se la representa de espaldas. La tradición dice que las figuras representadas en este cuadro son la Duquesa de Alba y una de sus servidoras. En el segundo se lee: «Luis Berganza año 1795. Goya». En él, la dama ha desaparecido, la vieja huye, despavorida, mientras dos figurillas infantiles, graciosísimas por cierto, sujetan a la vieja por el extremo de la falda. La misma tradición dice que éstas representan a D. Luis Berganza y a una negrita acogida por la Duquesa, cuya fama llegó a tanto, que los más insignes escritores se ocuparon de ella.

Y recordemos asimismo aquellos cuatro cuadros pequeños, destinados a la Alameda, y que fueron vendidos en 1896, en la ya varias veces mencionada venta de los bienes de aquella Casa. «Escenas de brujas», así

figuran en el catálogo, y no de otro modo pueden explicarse, pues sus asuntos son verdaderamente inexplicables. En uno, un cabrón de enormes cuernos, coronados de pámpano, parece que cuenta a unas mujeres que le hacen corro, con unos chiquillos encanijados y, otros, muertos, no sé qué historia. En otro, bajo un cielo plagado de aves nocturnas, unas brujas insultan a una mujer, que parece pedir perdón; las brujas traen en unos cestos y en las manos, unos niños o fetos humanos, del mismo deplorable aspecto que los del cuadro anterior. Otro es más complejo, si bien no más explicable: por el cielo oscuro, tres figuras medio desnudas chupan la sangre de un desdichado, al que parece que se llevan por los aires (este motivo aparece en la obra grabada del pintor); en el suelo vese una figura echada o muerta, boca abajo; en primer término, un hombre que avanza, tapa su cabeza con un pañuelo blanco, sin duda por no ver aquella horripilante escena; un burro asoma por la izquierda. Estos cuadros se dispersaron, como digo, en la venta de los bienes de Osuna. Dos, entre ellos el primero, pertenecen hoy al Duque de Tovar.

También hizo Goya con estos asuntos tan poco vulgares algunos cuadros grandes. El Marqués de la Torrecilla expuso uno, que figura en su colección, en la Exposición de obras de Goya, 1900. (No figuró en el catálogo por haber llegado con retraso para ello.) En éste, dos figuras de viejas monstruosas, alhajadas y ricamente vestidas, cuchichean sentadas, mientras un viejo, que parece la representación de el Tiempo, y que, a falta de guadaña, va armado con una escoba, se las acerca por detrás, y no sé si las escucha o las amenaza.

De todas estas obras, como de tantas otras ya citadas, se hicieron copias e imitaciones que por el mundo andan con pretensiones de obras originales, y que a menudo, a más de apócrifas, son detestables.

El carácter de la producción de Goya en estos años se prestaba poco a alternarlo con composiciones religiosas. En los primeros capítulos hemos visto cómo realizaba aquellas composiciones, influídas necesariamente por el espíritu del tiempo en que se produjeron. En los últimos años pintó obras religiosas de un supremo interés, a mi juicio; pero en estos años, que llamaremos medios, sus composiciones religiosas son escasas. Parece que sea una de ellas, obra de época dudosa, aunque de ori-



San Jerónimo.

(Pág. 103.)

ginalidad indiscutible, el «San Jerónimo» *(Lámina 40)* que posee D. Manuel Vilches, persona tan conocida en Madrid por artistas y aficionados, y cuya Casa viene realizando labor fecunda en pro del arte y de la divulgación de las publicaciones de este género. Es una figura de tamaño natural, que de perfil hacia la derecha, ora en éxtasis ante un crucifijo que sostiene en su mano izquierda. La expresión del santo, su apostura, el modelado de ciertos trozos como el del torso, y su pincelada, briosa, vibrante, y su colorido, hacen de esta producción, tan poco conocida, una obra muy singular, digna de un Museo. Dominan en ella las tintas gríseas, azuladas en los peñascos del fondo de la parte alta, de la que se destaca el perfil del santo, de marcado carácter. El paño rojo sujeto a la cintura, es la nota más saliente de color. No encuentro relación directa entre esta obra, a no ser por su tamaño y por representar la figura de un santo, con otras anteriormente citadas en este libro, menos fuertes y decididas que esta de San Jerónimo, que aunque obra fácil no está exenta de esfuerzo, como se advierte en sus rasgos, en su pincelada valiente y en los trozos empastados, especialmente en los puntos luminosos.

En lo que se refiere a las composiciones decorativas, ocurrióle a Goya algo análogo en esta época con lo mencionado acerca de sus cuadros religiosos. Preocupado con el arte de observación, no era en composiciones decorativas donde tenía más ancho campo para realizarlo. Tan sólo conozco dos lienzos al óleo, no precisamente decoraciones murales, pero obras, por su asunto alegórico, por su composición y por su traza, que tienen carácter y fin decorativos. Me refiero a «Alegoría de la Música» y «El Tiempo mostrando a España ante la Historia» *(Lámina 41)*. Son obras que revelan un sentido decorativo muy particular, con figuras muy humanas, a pesar de su representación alegórica; obras sencillas y nobles que en poco recuerdan las análogas de Goya: tan sólo la disposición de algunas figuras infantiles en la primera, y ciertas tonalidades claras, casi blancas, en la segunda, hacen pensar en la paleta que creara, pienso que con pocos años de diferencia, las decoraciones murales de San Antonio de la Florida. En «Alegoría de la Música» se ve, sobre unas peñas por entre las cuales baja un arroyo, a una

matrona sentada, rodeada de tres niños desnudos, en el aire, uno con una trompeta, otro con platillos y otro con batuta, como dirigiendo la orquesta a cuyo compás canta un coro de muchachas. Detrás de la peña escuchan unos viejos. En la segunda composición se ve al Tiempo y las dos matronas, una de las cuales, sentada, escribe en el libro de la Historia. No sé bien si la figura que tradicionalmente se interpreta como la de España, no representará más bien a la Verdad. Estos lienzos no están intactos: su estado de conservación debió de sufrir bastante y no ha sido suficiente para disimularlo la restauración por que han tenido que pasar. Pertenecen hoy a Mr. Dering, que los guarda en la colección de obras de arte que ha formado en Sitges, provincia de Barcelona.



El Tiempo y la Historia.

(Pág. 103.)

CAPITULO VI

Años de 1808 y siguientes. España invadida; cuadros relativos a la guerra y cuadros de visión inspirados en aquellos años. Decoraciones murales de «La Quinta de Goya».

En mi anterior capítulo recordé aquellas cartas de Goya que se guardan en el Museo Británico, donde muestra el pintor sus deseos de hacer un arte de «observación» y en que la imaginación tuviera mayor desarrollo que la que pudo desplegar en sus composiciones festivas, galantes, fáciles, que creara hasta los últimos años del siglo XVIII. Los acontecimientos iban a dar motivo a Goya, a partir del año de 1808, para hacer ese arte de observación directa, el más intenso y dramático, en el que podría desarrollar sus cualidades de pintor de fuerza y de espíritu, que él mismo echaba de menos en sus composiciones de años antes.

¿En qué años vivió Goya? ¿Qué causas determinaron el cambio brusco que la nación entera sufrió y que, observada con espíritu vidente por el pintor, le sugirió aquella página de «Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer», y más tarde, con percepción maravillosa, supo llevar al lienzo y a las placas de cobre escenas culminantes de lo que había acontecido? La sacudida despertó al país entero, y hombres como Goya no podían permanecer indiferentes e inactivos ante los sucesos, que venían preparándose años antes, y que se desarrollaron después vertiginosamente y en poco tiempo.

El reinado de Carlos IV fué un error político del principio al fin. El bienestar aparente de aquellos años era ficticio. La Corte vivía

con una ostentación falsa. No faltaba riqueza nacional, pero oculta en gran parte y mal distribuída en el resto, sin empleo, atesorada en los cofres, temerosa del fisco, sin espíritu de vida; las masas eran pobres y carecían de medios para arribar a mejor suerte. Los empleos del Estado eran el objeto preferente de la codicia nacionál, y descendiendo a las clases inferiores, sujetaba a economías y privaciones a las familias, que consumían sus ahorros por dar a los hijos la carrera de legistas y teólogos, inundando los claustros y llenando el foro de abogados, escribanos y toda suerte de curiales y agentes de justicia, que caían sobre el peculio del Estado, aumentando la masa improductiva.

Y con ser tan grave la situación interior, era poco comparado con lo que en Europa acontecía, y de cuyas consecuencias antes o después estábamos amenazados de ser víctimas. La paz de Basilea de 1795, firmada en tiempo de Godoy, parecía que nos daba un respiro; pero no había orientación en nada, y especialmente en lo relativo a política internacional, e íbamos de éstos a aquéllos, tratando de estar bien con los unos y con los otros, y quedando mal con todos. La palabra neutralidad se puso de moda. Hecha la amistad con Francia, Godoy se retiró del Poder y se formó aquel Ministerio de notables, lo que llamaríamos hoy Ministerio nacional, o de altura, en que entró Saavedra en Hacienda y Jove Llanos en Gracia y Justicia. Estos eran los amigos de Goya, aquellos cuyos retratos por el pintor nos han ocupado en otra ocasión, donde también hablé de la influencia que Jove Llanos tuvo con Goya, y cómo determinó, entre otras causas, el cambio en su pensamiento y mentalidad precisamente en estos años, los últimos del siglo, los del Ministerio de altura. El Rey volvió a llamar a Godoy en 1801, año en que se realizó aquella desatinada campaña contra Portugal. Desde entonces hasta 1808 todo fueron desastres, y no se hizo sino sortear el temporal, sin rumbo ni criterio, por parte del ministro, quien, a pesar de su habilidad, se estrellaba siempre contra las dificultades crecientes, y que, falto de prestigio personal, era odiado del pueblo, despreciado por los inteligentes, y que no podía ni aun asegurar el trono vacilante de Carlos IV, amenazado hasta por su hijo Fernando, príncipe de Asturias.



Alegoría de la Villa de Madrid.

(Pág. 109.)

Luciano Bonaparte, a quien su hermano había enviado a España de embajador, a ver lo que aquí ocurría, intervenía en el Gobierno. La buena voluntad fué estéril, y ni el envío de una división al mando del Marqués de la Romana al Norte de Europa, ni el sacrificar nuestro poderío marítimo en Trafalgar, nos evitaron la tormenta que desde años antes nos amenazaba. Ante la gravedad de la situación, y como siempre en esos casos, se adoptaron economías en el servicio público, recayendo mayormente en el Ejército, considerándose como una pérdida y un lujo inútil la manutención de tropas vivas más allá de lo imprescindible para paradas y revistas.

El pueblo español, aquel pueblo que despertó súbitamente de su letargo al verse frente a la invasión, y que en pocos meses alcanzó un triunfo que envalentonó a toda Europa, permanecía, no obstante, confiado, sin ver el peligro hasta el momento preciso, y tan sólo se indignó cuando en 1805, como gran medida de gobierno, sin duda para regenerar a la patria y colocarla en estado de resistencia, se abolieron las corridas de toros y los novillos de muerte.

Esta era la situación de España en los años en que Goya, en plena crisis de su mentalidad, se disponía a hacer arte de observación personal y de espíritu, que contrastara con sus composiciones del siglo XVIII.

Goya presenció la invasión. Estaba en Madrid el 2 de Mayo de 1808 (1), donde fué testigo de los comienzos de la lucha que iba a durar varios años. Estuvo después en Zaragoza, en el intermedio de los dos asedios que sufrió la ciudad, y regresó de nuevo a Madrid, donde permaneció hasta el fin de la guerra. Es decir, que pudo «observar» muchas cosas. En mi obra anterior hablé de su vida en estos años, de los sufrimientos de todo género por que hubo de pasar y de su actitud en aquellas difíciles circunstancias.

En las muchas obras de Goya de asuntos de la guerra, se encontrará, ante todo, una expresión de horror del feroz instinto, que se mani-

(1) Puede verse GOYA, PINTOR DE RETRATOS, pág. 106 y siguientes.

fiesta patente y desnudo en esas luchas de pueblos contra pueblos. No vió la guerra a través del honor y de la gloria militar, del interés de la patria, ni del de la civilización; aspectos discutibles que cada uno interpreta después a su modo, seguro de su razón y de su derecho. Y así en sus composiciones ni trata de decidir nada ni se muestra de este o de aquel partido. En su obra más completa en este género, la colección de ochenta estampas reunidas con el título de «Los desastres de la guerra», no hay que buscar más que lo que el título ofrece, y a no ser por ciertos trajes populares, uniformes ú otros detalles, podrían referirse aquellas composiciones a cualquier guerra, y desde luego pueden aplicarse a todas, pues tan sólo se pone de relieve el instinto del mal desatado y el desenfreno de las malas pasiones. En ese sentido general y humano, ajeno a toda idea de raza, de país y de partido, estriba, a mi juicio, la fuerza de aquellas composiciones de Goya, su espíritu, su grandeza y su trascendencia filosófica.

Pero no hemos de ocuparnos en esta ocasión de su obra grabada. En sus composiciones pictóricas en que desarrolló estos asuntos hubo de ser más concreto, y a veces no hizo sino reproducir pasajes y momentos, cuyo relato le llegó inmediato al suceso, o del que fué testigo.

Estos cuadros con asuntos de la guerra, concretos, terminantes, reproduciendo este o aquel hecho, parece probable que no fueran de los años que median entre 1808 y 1812, sino de fines de éste, y de los siguientes, es decir, después de la marcha definitiva de los franceses. No creo que haya mas que pensar en esto para calcular, por ejemplo, que los famosos lienzos en que se reproducen las escenas ocurridas en Madrid los días 2 y 3 de Mayo de 1808, que guarda el Museo del Prado, no se pintarían durante la permanencia de las tropas francesas en España y de José Bonaparte en el trono. Esto parece evidente, mucho más si se recuerda que en aquel período en que España estaba invadida, Goya, al menos como artista, no puso su pincel a disposición de ningún partido, o mejor dicho, lo puso al de todos, lo cual era no dar preferencia a ninguno; pues retrató igualmente a personajes españoles, a guerrilleros, a ministros afrancesados, a militares franceses y a Wellington. Pero la diferencia de cuatro años en la fecha de aquellos



El Dos de Mayo en la Puerta del Sol.

(Pág. 110.)

cuadros de asuntos de la invasión, en nada altera la época en que deben ser incluídos; además, vistos están y consiguientemente sentidos bajo la gran impresión que el terrible espectáculo produjo en el artista, y poco importa que se pintaran el año 1808 o el 1812: son los cuadros de aquellos años, los cuadros de la guerra.

Sigamos su producción en el orden cronológico, lo más estrictamente posible. Sabemos que Goya estaba en Madrid el famoso 2 de Mayo. Pocos meses después parece que fué llamado por Palafox a Zaragoza, con objeto de que perpetuara por medio de algunos cuadros la gloriosa defensa del primer sitio que sufrió la ciudad. Está probado que Goya estuvo en aquel entonces en Zaragoza, y cuenta Gil Alcaide, en su obra *Historia de los sitios de Zaragoza,* que el pintor hizo bocetos de las ruinas y de otros tristes recuerdos, figurando en una de las obras el hecho de arrastrar los muchachos por el Coso a los franceses muertos en el combate del 4 de Agosto. Pero estos bocetos, que serían seguramente de un interés supremo, se han perdido, a causa de que fueron cubiertos con un baño, cuando los franceses se aproximaron nuevamente a la ciudad, baño que después no se pudo quitar. Pienso, además, que las obras se destruirían, pues no sé que al presente quede de ellas ni rastro.

Ante el nuevo avance de los franceses, Goya salió de la ciudad, se refugió en Fuendetodos y regresó a Madrid en Diciembre de aquel año de 1808, de donde no salió ya hasta el fin de la guerra.

Como obra de composición importante realizada en aquellos años, debe recordarse la «Alegoría de la villa de Madrid» *(Lámina 42),* pintada para el Ayuntamiento, donde se conserva actualmente. Las muchas vicisitudes por que ha pasado este cuadro hasta nuestros días y su relación con la pintura de retratos, está detenidamente narrada en GOYA, PINTOR DE RETRATOS. Ocupémonos, por tanto, en esta ocasión del cuadro como tal cuadro de composición. En él se representa a la coronada villa, personificada en una hermosa mujer que se apoya en su escudo y señala a un gran medallón, donde se representó la imagen de José Bonaparte, y hoy, después de haber sido sustituída por otros retratos y alguna leyenda, se lee «Dos de Mayo», sostenido por dos ángeles, y sobre él

vuelan la Fama y la Victoria, que ocupan la parte superior del lienzo. Es ésta una composición importante, en la cual, a pesar de su carácter alegórico, no quiso Goya hacer obra especialmente original, rompiendo con los moldes ya establecidos en este género de composiciones. Su más bella cualidad es lo fino del colorido. Si no conociéramos la fecha exacta de este cuadro, le asignaríamos razonadamente una anterior, bastante anterior a aquella en que fué pintado, a causa precisamente de la variedad de sus tintas, finas todas, gríseas, que fueron tan peculiares del artista en los últimos años del siglo anterior, y que tanto contrastan con las de la época de esta alegoría, más intensas, más oscuras y más decididas. Es una obra importante y muy apreciable, pero que no debe tomarse como obra tipo para observar en ella las cualidades de Goya, ni mucho menos su evolución general, tan marcada ya precisamente en este año de 1810 en que sabemos que fué pintada. El Ayuntamiento pagó por ella 15.000 reales, de los cuales algunos hubieron de adelantársele a causa de la mala situación en que se encontraba Goya, que contrastaba con lá excelente y desahogada que llegó a alcanzar en el reinado de Carlos IV.

Y entremos en el estudio de su producción típica de estos años, inspirada o determinada por los episodios de la lucha.

Los dos cuadros más importantes que hizo de asuntos de la guerra, son los que guarda el Museo del Prado (números 748 y 749), donde figuran en su catálogo, respectivamente, con los títulos de «Episodios de la invasión francesa en 1808» *(Lámina 43)* y «Escenas del 3 de Mayo de 1808» *(Lámina 44)*. El primero representa el instante en que el pueblo de Madrid inicia el levantamiento, acometiendo furioso en la Puerta del Sol a la Caballería de Murat. La Puerta del Sol, estrecha e informe, era ya entonces el centro común donde venían a confluir las calles más importantes de la ciudad. En ella se desarrolló el tercer episodio de la jornada, que con el ocurrido a las puertas de Palacio y la defensa del Parque de Artillería, componen lo más saliente de aquel día memorable. El pueblo acudió de los barrios y arrabales a la Puerta del Sol, y allí, durante dos horas, luchó con las multiplicadas fuerzas de Caballería que mandaba el general Grouchy, comandante general de Madrid,



Los fusilamientos del 3 de Mayo.

(Pág. 110.)

en persona, y los Fusileros de la Guardia, mandados por el coronel Friederichs, que llegados por la calle Mayor, estrecharon la defensa y decidieron la desigual contienda. Ese momento heroico, y de cierta inconsciencia, en que el pueblo, sin más armas que sus puñales y navajas, ni otra ayuda que su propio esfuerzo, acometió de lleno a las águilas imperiales, victoriosas de todos y dueñas entonces de media Europa, es el que Goya reprodujo en este cuadro, lleno de vida y de verdad, de ferocidad y de tragedia. Y pudo pintarlo y lo pintó con tan gran realismo, porque él presenció, sin duda, aquella escena desde los balcones de su casa, en la misma Puerta del Sol, núm. 9, cuarto segundo, donde vivía entonces.

El fondo de este cuadro calculo que sea la parte de la Puerta del Sol comprendida entre la calle de Alcalá y carrera de San Jerónimo, y la iglesia que allí se ve de frente, la del Buen Suceso, que avanzaba entre las dos calles bastante más que la línea de edificación actual, por cuanto que la fuente de la Mariblanca, situada delante de la iglesia, se encontraba en la línea de la calle de la Montera. Así, la esquina representada en la derecha del cuadro sería la de la calle de Carretas, donde precisamente en las inmediaciones de la Casa de Correos, allí situada, la lucha fué más empeñada y la resistencia más larga.

Esta escena pintada no tiene la adecuada disposición, la unidad que parece que ha de presidir en un cuadro de esta importancia, y refleja una impresión tan sólo de aquella lucha sin orden ni concierto, en que cada español obraba por sí, sin jefes ni disciplina, acometiendo al jinete que tenía más cerca para apoderarse de sus armas y seguir matando. Es esta una escena vista por el artista indudablemente, y en la que pudo hacer aquel arte de observación que él echaba de menos años antes. Los grupos principales, delante de la masa de españoles que avanza con cuchillos y escopetas cerrando el fondo, los componen: a la izquierda, un paisano acometiendo furiosamente a un mameluco, asestándole una puñalada mientras le sujeta el brazo armado y su caballo hocica, doblando ambas rodillas; a la derecha, mamelucos y jinetes franceses acuchillando al pueblo, y en primer término un mameluco derribado, al que un paisano le va a abrir el vien-

tre con su cuchillo, mientras otro ataca al caballo. En el suelo vense cadáveres de españoles y franceses. En el cielo, en la parte más baja, a la derecha, hay una inscripción que dice en letras grandes: «2 de Mayo». Como quiera que esta inscripción está muy borrosa y no se aprecia sino viendo el cuadro de cerca y bien iluminado, no sé qué pensar: si es que bien el artista lo quiso dejar así, para que diera el efecto de una especie de visión, o si, por el contrario, aquellas letras estuvieron marcadas y, no haciéndole bien, las borró, tapándolas con el tono del cielo, pero no de modo tan completo que no las adivine un curioso de cien años después.

El segundo de estos cuadros, conocido vulgarmente por «Los fusilamientos del 3 de Mayo», es una de las obras de arte más sensacionales e impresionantes que se han pintado en todos los tiempos. A la falta de unidad de acción del anterior, desordenado, sin punto central que relacione aquel barullo, opone éste un conjunto admirable y una composición perfecta, y no siendo mejor por trozos, pues su técnica es la misma, como después observaremos, su efecto es muy superior, y a ello se debe su popularidad y su fama. Aquel del 2 de Mayo es una obra de vida y de impresión; este otro es, a pesar de su apariencia presta, una obra de reflexión y de pensamiento. La escena del 2 de Mayo, la vió Goya y la pintó como la vió; esta otra de «Los fusilamientos», la sintió sin verla, y al pintarla creó la escena.

Representa este cuadro los fusilamientos de paisanos, a los que se había detenido en las calles aquel día, y que acuadrillados en diferentes puntos, fueron arcabuceados a las cuatro de la madrugada del día 3 de Mayo, después de un juicio atropellado y sumarísimo. El lugar que aquí se representa es la Montaña del Príncipe Pío, que con el Buen Retiro, las tapias de Jesús, el Prado y el Buen Suceso, fueron los parajes en que el número de fusilados fué mayor. Sirve de fondo al cuadro el cabezo de la Montaña del Príncipe Pío, descollando a la derecha las construcciones de Madrid, que parece como un testigo mudo que se asoma a presenciar la desoladora escena. Los numerosos personajes que componen este cuadro forman dos grupos: el de la fusilería, alineado, uniforme, y el de las víctimas, revuelto, en desorden,

rebosante de expresión y de pasiones, de odio y de vida, en medio de aquella escena de muerte. La disposición está admirablemente lograda, no obstante el distinto carácter de las dos partes del cuadro; y la próxima víctima, que de rodillas, con los brazos extendidos, y su camisa blanca— nota de color tal vez un poco exagerada, pero que hace muy bien—, atrae todo el interés del cuadro, determinando ese punto central necesario para la unidad y el buen conjunto de toda composición pictórica de este género.

Goya, al dar desarrollo plástico a esta escena histórica y concreta, creó una obra de un españolismo fundamental. En el grupo de los paisanos, en sus actitudes, en su rabia, en su desesperación, está reflejada la energía de la raza que fué vencida aquel día, pero que le sobraban alientos para defenderse en el de mañana y seguir viviendo. En cámbio, y como contraste, los fusileros no expresan nada ni demuestran nacionalidad alguna; parece como que el pintor ha deseado no dejar con aquella escena una trascendencia que lleve al odio. Sus uniformes son convencionales, su aspecto lo menos humano posible, su expresión curiosísima; obsérvese que no miran donde tiran, miran al suelo; obran con el automatismo de una máquina; son como un símbolo, y no se quiso representar con ellos a los que fusilaron aquella noche, sino a los que fusilan, sean los que fueren, y en cualquier lugar y tiempo.

La iluminación de esta escena lóbrega y grísea—pasando por alto ciertas falsedades como la de la luz que se refleja en las espaldas de los primeros soldados, y otras menos salientes—, los tonos neutros que dominan, el ambiente y la luz que irradia la linterna, componen el efecto total, completo y admirable. Y no pasó inadvertido este efecto a una artista de las más grandes, maestra sublime en la expresión de la nota trágica, Sarah Bernhardt, a quien sin duda al ver este cuadro le impresionó hondamente, por cuanto al montar en su teatro la escena final del drama *La Tosca,* se inspiró en el mismo efecto. En aquella escena que se desarrolla en la explanada del castillo de Santangelo, todo se presenta igual: el grupo de los soldados aparece a la derecha, entre el parapeto y el muro de la poterna; Mario, fusilado, en tierra, viste calzones amarillos y camisa blanca, como la figura central del cuadro; en el úl-

timo término asoma la ciudad de Roma por cima de las murallas, como la de Madrid por cima de las lomas, consiguiéndose en la escena el mismo efecto que creara Goya, en que, aparte la figura de la Tosca, dominan tan sólo el blanco, el amarillo y la sangre, e iluminados igualmente por una linterna semejante, colocada en el mismo sitio y en idéntica forma. Para casualidad sería demasiada tanta análoga circunstancia, y desde luego merece esta inspiración vivo elogio para la insigne trágica, que tan bien supo hallar modelo digno de ella y de su teatro.

La técnica de estos dos cuadros, muy típica de Goya en estos años en los lienzos grandes, merece ser examinada atentamente, y nos revelará su evolución hacia un arte más sencillo, más sintético que el que usara en sus mejores tiempos del siglo XVIII. Usó en ellos tela de mantel, de grandes dimensiones, entretejida de dibujo menudo de cuadraditos, tela de moda entonces, llamada de juego de damas. Esta tela, como la que usara en obras anteriores (en los cartones para tapices nos ocupamos de aquélla), fué preparada por él, o al menos por él dirigida en su preparación, pues es muy particular y diferente de cuantas telas para pintar conocemos de aquellos años. En esa tela, después de la mano de cola imprescindible, el color usado para prepararla no se empleó al temple, como en obras anteriores, sin duda por haber observado el artista en el transcurso de los años que las preparaciones al temple, necesariamente débiles, se desprenden a menudo cuando son después recubiertas con pasta de color; el temple tan sólo resiste veladuras o frotados ligeros. La preparación aquí usada parece al óleo, si bien fué dada con gran habilidad para que la superficie resultara sumamente lisa. Hoy que los procedimientos industriales han adelantado tanto y que es fácil lograr telas con preparación tan fina como se desee, no apreciamos en todo su valor lo hábil y acertado de las que Goya preparara o dirigiera en su preparación. Yo no conozco telas más finamente preparadas en aquellos años, que las suyas, y pienso que tal vez a eso se deba el cuarteado tan típico que hoy presentan sus cuadros, inconfundible con las demás pinturas. El color empleado en esta preparación es siempre el mismo, con base de tierra de Sevilla; pero más pálido, mezclado con más blanco, no ya que el empleado, por ejemplo, en los prime-

ros cartones para tapices, sino también que el que usó en obras muy posteriores, como en los estudios para el grupo de familia de Carlos IV, pintados en 1800. Parece apreciarse que a más de la tierra de Sevilla y el blanco, que en su mezcla producen un rosa fino, hay aquí, por excepción, una cierta tonalidad dorada, que pudo conseguirse añadiendo una pequeña cantidad de ocre. Sobre ese fondo tan adecuado ha seguido el procedimiento peculiar suyo en esta clase de obras grandes, que llamaremos ligeras y prestas en su ejecución, de aprovechar y valerse del tono del fondo para lograr transparencias y finezas imposibles de alcanzar de otro modo. Obsérvese a este propósito, por ejemplo, la figura de la mujer que aparece en el extremo izquierda, detrás de los cadáveres, del cuadro de «Los Fusilamientos», que está tan sólo realizada con un gris y el tono del fondo, que se transparenta en los trozos de cara y manos, y no obstante, da la sensación perfecta de lo que es y del lugar que ocupa. Y lo mismo obró, en cuanto a técnica, en diversos trozos de uno y otro cuadro.

Vese, pues, que es siempre su procedimiento, pero más simplificado aún, que en años anteriores, utilizando poco color, es decir, poca pasta de color, la menos posible, y puesta con pincelada larga y corrida. Así logra la notable transparencia y ambiente de estas composiciones; nada hay en ellas duro ni recortado; las edificaciones que aparecen en el cuadro de «Los Fusilamientos», están dibujadas con el pincel, sobre el tono del cielo cuando se hallaba a medio secar, mordiente, y dejando, por tanto, un surco, una huella que se funde con el cielo. Este cielo de noche, sin luna y sin estrellas, tan justo, y tan apropiado a la escena, está logrado, como todo, de manera sencilla, y en él paréceme que no han entrado más elementos que un azul intenso (probablemente cobalto oscuro) y un negro.

Esta simplificación de procedimiento tan marcada en su técnica, va acompañada de una simplificación no menor de paleta: los tonos son más sencillos, los más neutros posibles, y no se ve en parte alguna de estas pinturas colores fuertes, tonos decididos, ni, mucho menos, agrios. Y sin embargo, allí están todos los colores necesarios: verdes, bermellones, amarillos, una paleta varia, y sus correspondientes reflejos,

y hasta se observan lo que pudiera llamarse atrevimientos de colorista. Conviene recordar a este propósito, ya que en Madrid llamó últimamente tan poderosamente la atención cierto cuadro en que un artista insigne pintó un caballo con reflejos azulados, que Goya en uno de estos dos lienzos, el del «2 de Mayo en la Puerta del Sol», pintó un caballo, y completamente en primer término, que no tiene precisamente reflejos azulados, pero que los tiene verdes, lo que para el caso de licencias y atrevimientos pictóricos es lo mismo.

En el cuadro de «Los fusilamientos», sin duda para obtener mayor unidad y ambiente, a lo cual parece que está supeditado todo en esta ocasión, su paleta es aún más neutra y más reducida. No encuentro allí más colores que los ocres, las tierras, azul, carmín, y el blanco y el negro, sin olvidar el tono del fondo, que más o menos velado aparece por varias partes. Es esta obra, como técnica, de una simplificación suprema. No veo el bermellón por parte alguna: los tonos de la sangre, etcétera, están hechos con carmín. No veo tampoco el verde: el traje que viste el fraile que va a ser fusilado, parece hecho, para conseguir lo muy rebajado de aquel tono verde, con ocre y azul. No veo tampoco el amarillo: los calzones del hombre que abre los brazos, no creo que estén pintados con amarillo, sino tan sólo con ocre combinado con el tono del fondo. Y, naturalmente, no hay ni un blanco ni un negro puros en todo el lienzo, ni un color puro o decidido.

Según parece, Goya pintó estos dos lienzos, en unión de otros dos, para que figuraran los cuatro en unos arcos que se levantaron en Madrid cuando, terminada la invasión, hizo Fernando VII su entrada en la villa y corte. Dichos arcos se situaron en la calle de Alcalá, frente a la posada de San Bruno, sita cerca de la Academia de Bellas Artes. Los otros dos cuadros ¿dónde están? Yo no los he visto jamás, ni tengo de ellos más noticia que la que me diera, hace años, D. Cristóbal Ferriz, cuya autoridad era tan grande en todo lo concerniente a Goya. Contaba lo dicho, y añadía que los otros dos cuadros representaban, respectivamente, el primer motín del 2 de Mayo ante las puertas del Palacio Real y la defensa del Parque de Artillería. Dada la seriedad con que el Sr. Ferriz procedía en todas sus investigaciones, el hecho

debe ser cierto, y esos dos cuadros que no conocemos, ni tampoco conoció él en su tiempo, existen o han existido. Calculo que debieron de pertenecer al Ayuntamiento como los otros dos. Posible es que desde hace cien años estén arrollados allá, en un rincón olvidado de los muchos que componen el Depósito de la Villa. Mis pesquisas por dar con ellos fueron infructuosas hasta hoy. Y repito aquellas noticias y publico esta suposición, por si otros más afortunados que yo encuentran una pista más acertada que la mía para hallar aquellas dos obras, que serán, sin duda, de interés supremo.

Lo de la exposición de estos cuadros al aire libre, formando parte de la decoración del arco en honor del rey *Deseado,* parece indudable; pero lo que no es admisible es que Goya los hiciera tan sólo con ese objeto. Aspiraría a que después, como es natural, los cuadros se destinaran a alguna parte, donde se conservaran como modelos en su género y recuerdo de la memorable fecha del 2 de Mayo, que él presenció. Son, es cierto, los dos conocidos, obras ligeras y prestas, pero no cosa improvisada ni para salir del paso. Demuéstranlo ciertos trozos trabajados, y en los que puso su supremo saber de entonces. Basta fijarse, por ejemplo, en la técnica empleada en las manos de los muertos que, extendidos en la tierra y como queriendo abrazarla, se ven en primer término de «Los fusilamientos», para ver que no es aquella obra destinada tan sólo para figurar en un arco en la calle y ser destruída después, como la madera y la percalina que lo rodearon en un día de júbilo popular.

Estos cuadros, como casi todas las composiciones importantes de Goya, fueron precedidos de un boceto, un borrón, como él llamaba. El boceto del primero, el del «2 de Mayo en la Puerta del Sol», nos es conocido. Figuró en Madrid en la Exposición de obras de Goya del año 1900, en propiedad, entonces, de la benemérita Duquesa de Villahermosa. Hoy pertenece al Duque de Luna, su heredero. Es una preciosa nota de color, muy ligera, llena de espontaneidad. Está pintado en papel, pegado después a una tabla. El boceto del cuadro de «Los fusilamientos», no lo conozco sino por fotografía; se conserva en «The Hispanic Society of America», desde hace poco, y aun cuando el efecto

que produce su reproducción fotográfica es excelente, no he de dar acerca de él opinión terminante, pues sólo ante el estudio de la obra misma debe ésta pronunciarse. En uno y otro, y según hemos observado en relación con otros bocetos, no hay casi ninguna variante entre el borrón y el cuadro definitivo, o son tan ligeras que en nada alteran la composición y líneas generales de la obra.

Algunas otras obras hay de Goya relativas a momentos y hechos concretos de la guerra, pero en lo que se refiere a cuadros no son muchos: recordemos dos pequeños, muy salientes, en la colección del Sr. Traumann (Madrid). Representa uno, un montón de cadáveres desnudos, con una ciudadela al fondo, una tragedia muda, de carácter en cierto modo simbólico; su colorido fino, gríseo, lo avalora en extremo. El segundo, son mujeres del pueblo acometiendo a soldados franceses. Recuerdan sendas páginas de «Los desastres de la guerra». Tienen el sello, o más bien marca, de haber pertenecido a la colección del infante Don Sebastián. Estos y otros, parecen íntimamente relacionados con los episodios de la invasión, como los dos bellísimos pertenecientes a la Casa Real, y por ella exhibidos en la citada Exposición de obras de Goya, «Fabricación de pólvora en la Sierra de Tardienta» y «Fabricación de balas en la Sierra de Tardienta». Son dos paisajes abruptos, con figuras, que evocan el recuerdo de aquellas plácidas y galantes composiciones que Goya pintara años antes. Sólo la escena y el espíritu han cambiado. En éstos, unos hombres han improvisado la fabricación de municiones a la intemperie. No es aquello precisamente el Creusot ni la Casa Krupp, pero, a juzgar por la actividad que expresan aquellas figuras en fabricar la pólvora, en hacer las balas y en preparar su embalaje y envío, parece que las municiones y elementos de guerra son muy precisos y urgentes. Estos dos cuadritos, que estuvieron muchos años en la llamada Casita del Príncipe, en El Escorial, se guardan hoy en el Palacio Real de Madrid.

Y hay, por último, otras obras, muchas éstas de cuadros que pudiéramos llamar de género, del tipo de las estudiadas en el capítulo anterior, pero en las que se aprecia una exaltación, una intensidad de pensamiento y una resolución lograda nervosamente, superior a las



Hospital de pestíferos.

(Pág. 119.)

anteriores, y que se relaciona con estos años de la guerra y los inmediatamente posteriores. Sus asuntos asimismo guardan la más estrecha relación con el estado de ánimo que razonadamente hay que suponer en el autor en aquel período: escenas de fusilamientos, asesinatos, pestíferos, etc. De todas estas obras se puede tomar como tipo, la serie, la más importante que conozco, en propiedad del Marqués de la Romana, conocida y estimada de antiguo — ya Iriarte la cita en su obra—, y consagrada después cuando se admiró en la Exposición de obras de Goya de 1900. Consta esta serie de ocho pequeños cuadros, todos en lienzo, que merecen la pena de quedar fijados individualmente.

«Hospital de pestíferos» *(Lámina 45)*. Tal vez el más importante de la serie. La disposición es semejante a la que Goya nos dió a conocer en cuadros análogos, como el de la «Casa de locos». Es un interior abovedado y de gruesos muros, donde se halla encerrada varia gente, pereciendo de hambre y enfermedades. La escena es desoladora, y las figuras, a pesar de su tamaño pequeño, muy expresivas por sus actitudes y movimientos.

Con ser todo esto notable, el gran acierto del cuadro está en su iluminación: la luz entra tan sólo por el fondo, y su intensidad va perdiéndose conforme se aproxima al primer término; la impresión de la lobreguez de aquella escena, su ambiente y su perspectiva aérea son supremos, y demuestran un estudio del natural (aquello no pudo ser inventado ni hecho por recuerdo) y un dominio de técnica al que Goya no había llegado hasta estos años.

«Fusilamiento». Contrasta la expresión de movimiento y vida de este cuadro con el anterior, todo quietud y resignación. Unos soldados, a la derecha, fusilan a hombres y mujeres; una de ellas, en primer término, huye despavorida, llevando a su hijo, al que protege de la descarga cubriéndole con su cuerpo. Varios muertos y heridos a la izquierda completan esta composición, un poco inexplicable, en la que no se sabe quiénes son los muertos ni quiénes los matadores, pues los trajes y uniformes no son característicos. Es una página más de Goya de horror y espanto de la guerra.

«Cueva de vagabundos» (1). No parecen tales vagabundos. Es una cueva en que se ha refugiado un grupo de gente que huye, probablemente, de la invasión. Unos, rendidos de fatiga, duermen; otros hablan y comentan; otros consuelan expresivamente a las mujeres. Dos burros, que sin duda se utilizaron para la huída, ocupan la parte izquierda. Es esta obra más rica de color que las anteriores, aunque dominan en ella, como en todas las de la serie, las tonalidades rebajadas y oscuras.

«Asesinato» *(Lámina 46)*. Un hombre tiene tendida a una mujer, apuñalada, en tierra. Sigue amenazándole con el puñal, que blande en la mano izquierda. Un resplandor que entra por la parte alta de la caverna donde esta escena se desarrolla, la ilumina débilmente.

Obra finísima, con un fondo que más parece soñado que realizado con pinceles, y de un ambiente notable. El chaleco amarillo del asesino es una preciosa nota de color, que recuerda aquellas tonalidades de los pintores llamados pequeños flamencos, singularmente de Metzu.

«La visita del fraile». No se puede precisar lo que esto representa. Un fraile, seguido de otro, entra en una casa, donde le recibe una mujer que le da secretamente una noticia. No tiene aquello aspecto alguno de escena de amor, como da a entender Iriarte. Es uno de los más bellos de color, de los más claros, y el punto de luz roja que brilla en el interior es muy ajustado de tono y contribuye a dar mayor misterio a aquella enigmática escena.

«Escena de bandidos». Semejante al «Asesinato». En ella, un bandido trata de convencer por buenas razones a una bella mujer, que casi desnuda oculta púdicamente su rostro de la vista de los malhechores. La figura femenina es de una delicadeza y distinción notables. El paraje es, como en tantos otros, una caverna, cuya salida se ve a la derecha.

«Bandidos fusilando a un grupo de hombres y mujeres». Tiene menos interés que los otros de la serie; es más negro y carece del ambiente de aquéllos.

«Escena nocturna». Representa un interior con varias figuras, ilu-

(1) Los títulos de estos cuadros son aquellos con que figuraron en la Exposición citada. Algunos, como éste, no creo que sean los más apropiados.



Asesinato.

(Pág. 120.)

minadas por un farol. Hay en él un detalle de observación que no parece inventado, cual es el color rojizo visto por transparencia entre los dedos de una de aquellas manos que se destacan sobre el reflejo de la parte iluminada. Aquello parece visto y estudiado. Este y otros detalles, la observación que demuestran estas obras, su tonalidad general, la calidad de su pintura, su empaste y fineza, su ambiente, su conjunto, reflejan una maestría y una personalidad tan salientes, que bastarían estos ocho cuadros pequeños para revelar a un artista de los más singulares entre los grandes maestros.

De carácter menos realista, y de colorido más brillante que las de la serie en propiedad del Marqués de la Romana, pero obras que parecen debidas a la misma época, deben citarse las dos tablas con figuras pequeñas que estuvieron en la Exposición de obras de Goya de 1900, y que pertenecen a la colección del Conde de Villagonzalo: «Degollación» y «La hoguera». Muy salientes son aquellas figuras desnudas, que aunque pequeñas están construídas y acabadas; y el colorido de estas obras, más dorado y caliente que el usual de Goya, debida esta circunstancia, especialmente en el de «La hoguera», al asunto, en el que la iluminación es debida al fuego que ocupa el centro de la composición.

Existen de estas obras ejemplares repetidos, casi idénticos, en el Museo del Prado, con los títulos de «La decapitación» (núm. 1.329) y «El fuego» (núm. 1.330), cedidos desde hace cinco años por D. Cristóbal Ferriz.

Este género de obras de carácter totalmente visionario, en que llegó el artista a lo quimérico, se encuentran a menudo en su obra grabada y en sus dibujos. En obras al óleo u otros procedimientos de pintura no lo desarrolló frecuentemente; las decoraciones de los muros de su casa, de las que hablo luego, son en este respecto una excepción. Y es explicable; en los muros de su casa pudo dar rienda suelta a su fantasía y hacer lo que mejor le pareciera; pero obras de ese género tienen un campo limitado de acción, y es consiguiente que su producción no sea numerosa. Así, los cuadros que pintara de este orden francamente quimérico, fueron escasos. Mencionaremos uno por la grandeza de su idea, y aun mejor diré por la grandeza de la expresión de su idea. Es

poco conocido. Le llamaremos «El coloso», y lo describiré ateniéndome más a un grabado al humo que de él existe semejante, que al cuadro mismo, que no he podido ver nunca. Pertenece a D. Pedro Fernández Durán (Madrid). Represéntase en «El coloso» más colosal que puede concebirse, una inmensa llanura con horizonte lejanísimo, que forma una línea baja en el cuadro, que tiene mucho cielo, y cuyo punto de vista panorámico está tomado desde alto para que resulte lo más extenso posible. Varios pueblecillos se ven en aquella llanura, y de ellos salen las gentes aterradas, huyendo del coloso, que asoma más allá del horizonte, de tan gran tamaño, que podría tocar la luna que se ve en el cielo. Sólo la imaginación puede concebir las proporciones de este coloso, dada aquella disposición, cuando venga al primer término representado en el cuadro.

A esta época de la invasión, de la guerra y su cortejo de fusilamientos y pestes, seguida de la reacción que se inició en España, en que la horca y el garrote funcionaban sin descanso, con la indiferencia del pueblo, que después de tantas desdichas y crueldades presenciaba los espectáculos de sangre como cosa natural y corriente, corresponde aquella serie de obras de Goya que componían la decoración de su casa de campo, situada cerca de los alrededores de Madrid, y que hoy guarda el Museo del Prado. Pocas obras pictóricas igualarán a la despreocupación e independencia artística que representan estas composiciones, y puede asegurarse que ninguna las supera. Como expresión de inexplicables sueños y fantasías, como recuerdo de tradiciones y relatos de brujas y vampiros escuchados en la niñez, olvidados casi en la juventud feliz del artista, y que volvieron a su mente en los momentos trágicos de su vida difícil; como quimeras, en fin, de un hombre viejo que había vivido intensamente una vida varia, dichosa un día y triste después, es como deben considerarse esas obras de observación profunda, y que aunque nos parecen inexplicables, y lo son en su mayoría aisladamente, reflejan en conjunto un estado de ánimo de una inquietud y pesimismo supremos. Lo terrible y lo extravagante parecen las notas dominantes de aquellas pinturas, en que se aprecia un esfuerzo por presentar a los seres humanos lo más furibundos y feos posible, en escenas terribles, y



Saturno devorando a sus hijos.

(Pág. 123.)

ejecutado todo con una técnica libre y singularísima. Esto explica que los aficionados al arte académico, justo, medido y acabado, huyan horrorizados de estas obras. Y a mi juicio pienso que, en cierto modo, Goya obró al realizarlas con la intención de asombrar a las gentes, y que en medio del espíritu de gran intensidad que aquello revela, hay no poco de humorada y de capricho. No puedo convencerme al contemplar, por ejemplo, al «Saturno devorando a sus hijos» *(Lámina 47)* (núm. 763 del catálogo del Museo del Prado), con aquellos ojos y expresión con que parece dar a entender lo bien que le sabe su filial manjar, que aquello aspire a ser una representación mitológica, sino más bien una humorada con que admirar y tal vez espantar el apetito de algún invitado de buena fe: la obra estaba en el comedor de su casa. Y lo mismo puede decirse de «Judith y Holofernes» (núm. 764) y de tantas otras figuras que parecen terribles y que no son sino manifestaciones de un humorismo fino y disimulado. Y no me atrevo a entrar en el análisis de algunas de estas composiciones, no muy explícitas, pero sí lo bastante, como, por ejemplo, la núm. 765, por no escandalizar a los espíritus pudibundos. Esto no obstante, el conjunto de estas obras obedece a la expresión artística de Goya en aquellos años y al espíritu antes indicado, relacionando una vez más el carácter de su producción con el del gran arte español, en el que no debe faltar, si ha de ser verdaderamente castizo, el donaire en el relato, el gracioso en el drama, ni el rasgo de gracejo en medio de la tragedia.

La casa de campo, en cuyos muros se pintaron aquellas escenas, retiro en que vivió el pintor algunos años de su vejez antes de su marcha a Francia, era conocida por el nombre de «La Quinta del Sordo». De ella y de la vida del pintor en aquel período me ocupé en GOYA, PINTOR DE RETRATOS (pág. 123 y siguientes). Veamos ahora cuáles y cómo eran las composiciones pictóricas con que Goya decoró aquel interior. Su número era de catorce. Estaban distribuídas en dos habitaciones, bastante espaciosas, probablemente las mayores de la casa, de forma rectangular, una en la planta baja, y la correspondiente en el piso principal. Las figuras en ellas representadas son de tamaño menor que el natural, el que pudiéramos llamar tamaño medio.

La sala del piso bajo, el comedor de la casa, contenía seis de estas composiciones. Dos, por alto, a cada uno de los lados de la puerta, situada en una de las paredes más cortas del rectángulo; dos grandes, apaisadas, en los muros más largos, y dos pequeñas, en el muro frontero al de la puerta. Entrando, a mano izquierda, se hallaba el de «La Manola» *(Lámina 48)* (1) (núm. 754 del catálogo del Museo del Prado), figura un poco siniestra de una mujer francamente fea, que apoyada en un desnivel del terreno, parece en espera de algo. La tradición dice que puede ser D.ª Leocadia (personaje de que se habla en mi libro anterior); no sé qué razón haya para ello. Es una figura de interés, que puede sugerir los comentarios de carácter literario que cada uno tenga por conveniente hacer. De todos modos, esta Manola puede compararse con las figuras de majas de los años anteriores y establecer la debida comparación, que demuestre y haga resaltar el cambio profundo experimentado en el arte de Goya.

Al otro lado de la puerta, a la derecha, estaba la composición en que se representa a un personaje con larga barba blanca, que, apoyado en su cayada, escucha las palabras de un ser horrible, que más parece que le grita que no le habla al oído. «Dos frailes viejos» lo denomina el catálogo del Museo del Prado (núm. 759).

En la pared enfrente de ésta de la puerta, se encontraban «Saturno devorando a sus hijos» (núm. 763) y «Judith y Holofernes» (núm. 764).

Los dos muros largos los decoraban respectivamente las composiciones grandes «Visión de la romería de San Isidro» *(Lámina 49)* (número 760) y «Aquelarre de brujas» (núm. 761).

La sala del piso principal estaba dispuesta en igual forma, con la sola diferencia de que los dos muros largos, en lugar de estar decorados con un solo panel, como en el piso bajo, lo estaban con dos cada uno de ellos, y separados por una ventana. Entrando por la puerta situada en el mismo lugar que la del piso bajo, se hallaba un hueco vacío, a la izquierda. Era el que ocupaba una composición que fué vendida a don José Salamanca, quien la llevó a su propiedad de Vista Alegre. (La des-

(1) Aceptaré los títulos con que hoy figuran en el Museo del Prado, que aunque pocos explícitos, son los únicos que tienen aquellas composiciones.



La Manola.

(Pág. 124.)

cripción que yo vengo haciendo, debe de recordarse que es según las noticias, únicas que he podido encontrar, y que datan de los años ya entrados en la segunda mitad del siglo XIX).

A la derecha estaba «Cabeza de perro» (núm. 767), bello trozo de color que representa un asunto inexplicable. Dícese que no está terminado; también que es un fragmento.

Siguiendo por el muro de la izquierda se encontraban «Las parcas» (núm. 757), cuatro (?) figuras que van por el aire en actitudes absurdas y grotescas. Más allá, «Dos hombres riñendo a garrotazos» (núm. 758), una de las más humanas y más bellas de estas composiciones, en la que dos hombres de aspecto popular, hundidos en arena o en fango hasta las rodillas, tal vez para no poder salir de allí y luchar hasta el fin, están ya heridos, pero siguen golpeándose furiosamente.

En el muro corto, frontero a la puerta, se veían «Varios hombres agrupados oyendo a uno que lee un papel» (núm. 766) y «Dos mujeres riendo» (núm. 765).

El otro muro largo lo llenaban dos composiciones grandes, «La peregrinación o la fuente milagrosa de San Isidro» (núm. 755) y «Visión fantástica» (núm. 756), la más bella de todas estas pinturas, la más fina, la más coloreada, y aquella que tiene trozos, como el de las figuritas y caballos que se ven en la parte baja, en el fondo, que revelan tal maestría en el hacer suelto y fundido, y se ha conseguido dar tal calidad a la materia, que parece un esmalte más que pintura al óleo.

El asunto de esta composición, en el que a más de esas figuras se representan dos en primer término avanzando por los aires y señalando a un peñón o fortaleza a la que hacen fuego algunos soldados, a la derecha del lienzo, es completamente inexplicable.

En la colección de estas obras de la casa de Goya que hoy guarda el Museo del Prado, hay aún otra, «Dos viejos comiendo sopas» (número 762), que no aparece en las descripciones de aquellas pinturas. ¿Es tàl vez la que se llevó Salamanca, que de no ser ésta nos sería desconocida? ¿Estaba en otro recinto de aquella casa? Nada sé de esto; de todos modos, la obra tiene poco interés.

Es lástima grande que las citadas composiciones no puedan verse

allí, en la casa para donde se pintaron. Son algo muy íntimo, que desmerece al ser colocado en salas de Museo, mezclado con otras obras de distinto orden. Aquella casa perteneció durante varios años, después de la muerte del pintor, a su hijo Francisco Javier, único que le sobrevivió. Después perteneció a M. Rodolphe Coumont, allá por los años de 1860, según nos cuenta Iriarte (1), quien habla de este punto referente a la casa de Goya, que vió y estudió cuando aún estaba completa, con un perfecto conocimiento y un buen juicio, que rara vez se encuentra en otras páginas de su libro acerca de Goya. En 1873 adquirió la quinta el Barón Emile d'Erlanger, quien, decidido a salvar las pinturas, consiguió trasladarlas a lienzo, tal como hoy se conservan (2). Fueron exhibidas en el Palacio del Trocadero, de París, en ocasión del Certamen Universal de 1878. Después fueron donadas al Museo del Prado por el propio Barón d'Erlanger.

Es curiosísimo observar el procedimiento con que están ejecutadas estas obras. Están pintadas al óleo sobre el muro, el cual probablemente había sido preparado con aceite para recibir la pintura. Debió de ser pintura muy mate. Hoy, barnizadas, hacen probablemente otro efecto. Se conservan, como he dicho, en lienzo, al que se ha adherido tan sólo la preparación y el color; en algunos sitios, poquísima preparación, y parece pintado directamente en la tela, y hasta ésta se transparenta a trozos, por ejemplo, en «La Manola», que es una de las que más han sufrido en el traslado, a juzgar por el número y tamaño de parches con que ha tenido que ser restaurada. En conjunto, estas obras, a pesar de su aspecto de pintura espontánea, es cosa pensada y apretada. Se ve que se ha buscado pintura de calidad, y se ha logrado. La paleta no pudo ser más sobria; ha llegado el pintor al sumum de la simplificación en los colores, y parece aquello resuelto tan sólo con tierras:

(1) Debo de manifestar que una persona que trató a Charles Iriarte muchos años después de la publicación de su libro, me contó que aquél estaba descontento de su obra acerca de Goya, y que decía que no debía de estimarse sino como un primer ensayo, y obra de juventud.

(2) La operación del traslado de estas pinturas murales a lienzo la verificó don Salvador Martínez Cubells. Y se realizó con el mayor cuidado y habilidad posible. Si las pinturas sufrieron no poco, como puede observarse, se debe tan sólo a la dificultad de la empresa.



Visión de la romería de San Isidro.

(Pág. 124.)

tierra de Sevilla, siena tostada, negro marfil y negro hueso. Por excepción se encuentra rojo, poco y terroso, con más tierra que bermellón, en «Visión fantástica»; azul, asimismo terroso, en «Dos hombres riñendo a garrotazos», y carmín, muy poco, en algunos otros. Domina siempre el blanco y el negro; «La peregrinación a la fuente milagrosa de San Isidro» da la sensación de un claro oscuro. Es toda esta técnica una cosa maestra; tiene una relación indiscutible y evidente con ciertas tonalidades y resoluciones de nuestra gran pintura, y han tenido además estas obras una trascendencia palmaria en la pintura española y de otras escuelas. Podrán estas obras no ser especialmente apreciadas del gran público; habrán pasado inadvertidas en la Exposición Universal de París de 1878, que no era su lugar ni su tiempo; pero algunos artistas vieron y estudiaron esta pintura sobria, la calidad de su materia, lo mismo que la expresión y el carácter reflejado en los tipos de aquellas composiciones, y supieron inspirarse en todo ello. Y puede y debe añadirse que hicieron muy bien y que demostraron el mejor instinto artístico, que desarrollado después por ellos, ha aportado a la pintura moderna elementos valiosos.



Las majas al balcón.

(Pág. 129.)

CAPITULO VII

Obras varias de la última época de Goya. Características que manifiestan. Su importancia y trascendencia.

Las obras que estudio en este capítulo son aquellas, no muchas, pero sí importantes y de género distinto, que el pintor creara después de los años de la guerra. Antes dejaré citadas algunas, cuya fecha precisa desconozco, y que pudieran ser de los mismos años de la guerra, y, por tanto, que se relacionan con las mencionadas en el anterior capítulo, prototipo de la producción del artista en los años en que las circunstancias le hicieron la vida difícil y penosa. Pero no toda su producción tenía ese carácter de visión o de pesimismo. Realizó al propio tiempo composiciones y figuras intensas, eso es indudable, muy diferentes de las que produjera en su pasada época, pero que tampoco pueden agruparse como espíritu con las últimamente citadas, y que, no obstante, deben de corresponder a los años de la invasión, a juzgar por su arte y técnica. Recordemos, entre ellas, una típica, famosa y que tiene gran novedad por su asunto y disposición, «Las majas al balcón» *(Lámina 50)*. Dos ejemplares casi idénticos se conocen con el mismo asunto, los dos de reconocida autenticidad: uno que pertenecía a la colección del Duque de Montpensier, y que se guardaba en el palacio de San Telmo, en Sevilla, y otro en la galería del infante Don Sebastián. Este, que es el que tomaremos como tipo y estudiaremos, figuró en la Exposición de obras de Goya de 1900. Hoy es una de las joyas de la colección Have-

meyer, en Nueva York. Represéntase en este lienzo a dos majas sentadas que atisban desde un balcón, en cuya barandilla, que ocupa el primer término del cuadro, se apoyan, y miran al espectador que, dada aquella disposición, se le supone en el exterior, en la calle. Excepto en su mirar picaresco y un poco provocativo, común a estas dos majas, se diferencian y contrastan en todo. La de la derecha es una mujer sonrosada y rubia; lleva corpiño tornasol, con hombreras y adornos de oro, falda negra, y cubre su cabeza con mantilla blanca. La de la izquierda, por el contrario, es morena, y lleva mantilla negra, traje claro, color perla, con hombreras y adornos oro. En la penumbra, dentro de la habitación, hay dos hombres con montera y embozados en capas pardas. Parece que no quieren ser vistos, que se recatan del público que pasa por la calle, y que sólo se complacen en mostrar, con la exhibición un poco ostentosa de aquella rubia y aquella morena ricamente vestidas y alhajadas, su rumbo y su riqueza. Pero esta escena parece también representar algo más: aquellos embozados no tienen el carácter de los protectores más propios de estas manolas; su aspecto es poco tranquilizador, y su actitud es más la de hombres apercibidos a realizar una fechoría, que no la de dos galanes que se complacen en lucir a sus amigas. Y entonces ellas estarían allí a modo de espejuelos que atrajeran a la alondra, que una vez ésta dentro, los embozados se encargarían del resto. No sé lo que pueda haber de estas suposiciones mías, pero parece evidente que este cuadro tiene una significación, y es probable que se relacionara con algún sucedido de aquellos años, que nosotros desconocemos.

La técnica de esta obra es muy fácil, muy suelta; en algunos trozos da la sensación de pintura abocetada: en las partes de primer término más iluminadas, el color con pasta en algunos puntos, tan sólo está puesto, y al parecer de primeras, con espátula y cuchillo. Otros trozos están más trabajados, y el conjunto resulta acertadísimo.

Y no pasemos ya de este cuadro sin observar algo curioso que yo creo ver patente. Estudiándolo primero, recreándome después en su color, en su gracia, en su novedad, iba a parar siempre mi vista y a coincidir mi mirada con la de la mujer morena, la de la izquierda.



La aguadora.

(Pág. 131.)

No era cuestión de preferencia, sino de curiosidad. Yo conocía a esta mujer, mejor dicho, la había conocido; era entonces más joven y estaba un poco más delgada. Pero las líneas de sus facciones, su nariz, sus cejas, y sobre todo su expresión, su boca, su mirada, se conservaban como cuando diez años antes nos la presentó Goya sin ropajes ni alhajas en su famoso lienzo «La maja desnuda». Para mí es evidente que estas dos figuras están hechas con el mismo modelo. Igualmente se le recuerda en las líneas del cuerpo, en las del pecho, en las del cuello, que nos parece aquí menos esbelto, pues la picaresca maja, aun cuando conserva sus gracias, ha engruesado en el lapso de tiempo que separa sus dos imágenes, redondeando sus formas algo más tal vez de lo que ella deseara; los años no pasan en balde.

De ser exacta esta suposición, sería una razón más para pensar que se trata de un modelo popular, mimado y de vida regalada, y hacer aún más veraz la tradición ya expuesta referente a este enigmático y seductor personaje.

Las obras de carácter popular que hiciera Goya en esta época, sirviéndose para ellas como modelos de hombres y mujeres del pueblo, son de primordial interés, y muestran como las de otros géneros la evolución del artista hacia un arte más sencillo y sintético en su factura, y de más intensidad en su expresión, si son comparadas con las que de asuntos análogos pintó en su juventud.

Recordemos a este propósito los dos lienzos, de igual tamaño y compañeros sin duda, que procedentes de la colección del Príncipe Kaunitz (Viena), pasaron a la colección húngara Esterházy, y hoy se guardan en el Museo de Bellas Artes de Budapest (números 313 y 316). En uno se representa a una aguadora *(Lámina 51)*, en el otro a un amolador *(Lámina 52)*. Cada una de las figuras llena por completo el asunto de los dos cuadros; son éstos, sobrios de colorido y de una sencillez y espontaneidad que parecerían las obras de un niño, si su técnica, tan maestra, no denotara a un artista que ha llegado ya a saber decirlo todo con pocas palabras. El amolador, ocupadísimo tras de la muela en la faena de su oficio, es un curioso tipo de expresión y de carácter; la aguadora es una guapa chica, que se presenta de frente, ofreciendo a quien lo

quiera el clásico vaso de agua fresca. Esta obra de la aguadora debió de obtener gran éxito en su tiempo: conócense de ella dos repeticiones: una en Inglaterra, en colección particular; otra, cuyo actual paradero ignoro, perteneció a Emilio Castelar, y en su casa fué admirada por tanta gente como por ella desfiló, y se hizo famosa entre la generación de aquel hombre ilustre y excepcional.

En este tipo de obras, realizó Goya alguna de mayor importancia. Parece la más saliente «Los forjadores» *(Lámina 53)*, en la colección de Mr. Henry Clay Frick (1), en Nueva York. Este cuadro es desconocido en España. Parece ser que fué vendido con otros lienzos por el hijo de Goya, en Madrid, el año de 1836. Perteneció después a la colección de Luis Felipe, pasó más tarde a una colección inglesa, y por último a América, no puedo precisar en qué fecha. Su presencia en la actual colección es reciente.

La descripción literaria de «Los forjadores» es difícil y además es innecesaria. Obra de fuerza, de expresión y de vida, dice ella misma cuanto tenga que decir, sin que para comprenderla sean precisas ni explicaciones minuciosas, ni observaciones críticas. Aquello es una visión del natural: el artista ha entrado en una fragua; el aspecto de los forjadores, sus movimientos, el fuego y los hierros al rojo, brillando en aquel recinto de luz tenue y fondo oscuro, han determinado una impresión que ha sabido trasladar al lienzo, con un poder y una seguridad en que se reproduce exactamente la sensación de la verdad, y en aquellas figuras, gracias a su construcción y a su dibujo, está toda la fuerza que los modelos empleaban al forjar el hierro en grueso. Este, como los dos cuadros anteriores y como algunos otros sin duda de los mismos años (paréceme que el forjador que se representa a la izquierda, sujetando el hierro con las tenazas, es el mismo modelo del amolador antes citado), probablemente los inmediatamente posteriores al de 1815, son obras típicas del Goya que yo vengo denominando del siglo XIX, totalmente

(1) Debo a la amabilidad de dicho señor el que la reproducción de «Los forjadores» aparezca en este libro. No estando aún la fotografía en el comercio, se ha servido enviarme una, excelente por cierto, para que el admirable cuadro de su propiedad pudiera figurar en esta obra. Agradezco al poderoso coleccionista su atención y su recuerdo.



El amolador.

(Pág. 131.)

distinto, y me atreveré una vez más a decir que antitético, del Goya autor de los cartones para tapices y de tantas otras obras semejantes. Este, el artista del siglo XIX, con sus setenta años, estaba creando—con sus forjadores, amoladores y aguadoras, que en aquel tiempo agradarían poco necesariamente y parecerían chifladuras de viejo pintor—un arte nuevo, cuyo desarrollo estaba reservado para más adelante, pero que en estas obras tenía su origen y punto de arranque, y que con el nombre de naturalismo, impresionismo o como quiera llamársele, será, no obstante sus extravíos y exageraciones, lo único nuevo, original e interesante que dejan a la posteridad los pintores de la segunda mitad del siglo XIX.

El ambiente de las fraguas debió de agradar a Goya, pues no es ésta la única obra que conozco con estos asuntos. Recuerdo una pequeña, de la misma época sin duda, pintada en hojalata, que representa asimismo el interior de una fragua oscura: a la izquierda se ve el dintel de una puerta, y en el muro una ventana de medio punto, con barrotes, por donde entra algo de claridad; en el centro de la escena, tres obreros casi desnudos forjan sobre un yunque una lámina de hierro que parece la hoja de un gran sable; en el fondo se percibe un yunque, y a la izquierda, en el mismo segundo término, unas artesas o cosa parecida. Es esta obra poderosa de vida y movimiento, pintada con el mayor brío y espíritu, con acentos magistrales en los desnudos, reflejo de gràn potencia artística y hecha con la mayor espontaneidad, aun cuando parece que en los desnudos y ropas hay toques sobre mordiente; en su tonalidad domina la nota gris de lo más precioso de Goya. Procedía esta pintura, según creo, de Valencia; pude verla en Madrid hace algunos años. Desconozco dónde fué a parar y su actual paradero. En cambio he visto últimamente más de una copia o imitación de ella, y así lo consigno, para que en manera alguna los elogios con que la celebro puedan ser aplicados a estas imitaciones, y no sirva mi voto, por modesto que sea, para que nadie se apoye en él y trate de hacer pasar por oro de ley, lo que no es sino modesta calderilla.

Recordemos en el género de paisaje con figuras una obra muy saliente, y sin duda de estos años, «La cucaña», dada a conocer en la

Exposición de Goya de 1900 (fuera del catálogo), y que guarda hoy el Museo de Berlín. Recuerda en cierto modo, por su asunto, aquellos cuadros de época lejana de Goya: paisaje un poco convencional, en el que multitud de figurillas animan el primer término. ¡Pero cuán distinto es como técnica de aquéllos y cuánta más fuerza y expresión artística revela éste! Pintado sobriamente—empleando la espátula a menudo, más que el pincel—, de tonalidades oscuras, revela este cuadro una maestría y dominio supremo de un arte personalísimo e intenso. Parece ser que hay de él alguna repetición valiosa, que desconozco. También puede citarse otro cuadro más claro de tonalidades, pero de análogas condiciones, «Escena de Carnaval», que perteneció a la colección de M. Ch. Cherfils y cuyo actual paradero desconozco.

Igualmente se aprecian las citadas cualidades, unidas a la expresión de las figuras en otra obra, representada ésta en uno de aquellos lóbregos interiores que tanto copió Goya, «El exorcizado» (núm. 747 del Museo del Prado), donde éste, aterrado y dando gritos, está sujeto entre varia gente, mientras un preste, con el libro de los conjuros en la mano, le rocia con un hisopo.

No he de extenderme en el cuadro de gran composición, sin duda asimismo de estos años, representando una junta o asamblea presidida por el rey Fernando VII, y que se conserva en el Museo de Castres (Francia), por haberlo descrito en mi tomo anterior, estimando que, siendo retratos la mayoría de aquellos personajes representados, era aquél, mejor que éste, el lugar de dejarlo citado.

Merecen muy especial mención en un libro que aspira a estudiar las composiciones y figuras de Goya, aquellas producciones religiosas, de fechas conocidas, que pintó en esta su última época. Algunas hay de excepcional importancia por su mérito; otras, por las circunstancias que a su encargo o realización concurrieron. Entre éstas es la más saliente, aquel cuadro en que representó a las santas vírgenes y mártires Justa y Rufina, destinado a la catedral de Sevilla *(Lámina 54)*, donde se conserva entre tantas obras maestras de pintores españoles, especialmente andaluces, del siglo XVII. La obra fué encargo que le hiciera el cabildo de aquella catedral. Goya había estado en Sevilla dos veces, y



Los forjadores.

(Pág. 132.)

fué allá la tercera con ocasión de la entrega de este cuadro, pintado en Madrid en 1817 y entregado en Noviembre de aquel mismo año. Con motivo de esta obra se echaron las campanas a vuelo por críticos y aficionados, que con Cean Bermúdez (1) a la cabeza, creyeron llegada la ocasión de compensar a Goya de tantos disgustos y contratiempos como venía sufriendo desde que comenzó la guerra, y después de ella, y de hacerle vivir unos días que, a pesar de sus cansadas fuerzas, le recordaran sus tiempos pasados de esplendores y triunfo. Entre los artículos, folletos, etc., que se publicaron en aquella ocasión, hay uno (2) en que después de celebrar el cuadro y hablar de lo divino y de lo humano, da en unos párrafos cuenta perfecta de los ideales artísticos de entonces, y del lugar que por los eruditos de aquellos años merecía Goya. Dice así en esos párrafos el anónimo autor, que parece ser Cean Bermúdez:

«*La creacion de ideas nuevas,* cuales son las que se indican en la invencion de este cuadro: *la colocacion de las ya generalmente adoptadas, pero dispuestas de un modo ingenioso, inesperado y extraordinario,* como lo estan en su composicion, dice el filosofo pintor Girodet en sus Consideraciones sobre la Originalidad en las artes del dibujo, *son el principio generador de los caracteres distintivos de la originalidad.* Pues si á esto se añade el genio criador y fecundo de Goya, su innata y decidida vocacion á un arte, en el que no tuvo otro guia que le dirigiese, sino la naturaleza, el talento con que desenvuelve sus bellezas, la total posesion de los pinceles, la harmonia y limpieza de los colores, y su arrogante y peculiar estilo ¿no le harán acreedor al glorioso título de *Pintor original*? Ya se le conceden todos los españoles y extrangeros por justicia, aunque algunos pocos nacionales por gracia, con respecto al ridículo en sus *caprichos* y caricaturas, y hasta en el modo de pintarlos y grabarlos: ¿pero el lienzo de Santa Justa y Rufina no le extenderá hasta en lo heroico y sublime de nuestra religion?»

Este cuadro, hecho sin duda por Goya para agradar al cabildo que se lo encargara, complacer al público y tal vez dar lugar a los escritores para que dieran rienda suelta a sus elogios, no es, a mi juicio, una obra singularmente interesante de Goya, a pesar de su importancia; carece

(1) Este insigne historiador de arte español publicó un artículo acerca de esta obra en la «Crónica científica y literaria». No estaba firmado, sin duda porque estimó el crítico que los elogios a Goya, a su arte y a su obra, serían más valiosos no estando suscritos por un amigo de toda la vida.

(2) «Analisis de un cuadro que pintó D. Francisco Goya para la Catedral de Sevilla». (Imprenta Real y Mayor. Año de 1817.)

del interés y la fuerza de sus producciones de estos años, es poco expresivo, es blando, pero tiene bellezas de color y de forma, y demuestra un dominio del arte, que tal vez no merezca los tan calurosos elogios que Cean Bermúdez le dedicara, pero mucho menos es digno de las censuras de un escritor actual, documentado siempre y docto las más veces, que dice de él, ser «el más profano, mundanal y desgraciado cuadro de los religiosos que pintó Goya».

Goya se inspiró para este cuadro de las dos santas, hermanas y patronas de Sevilla, en las actas del martirio que escribió San Isidoro y dejó a su Iglesia Hispalense. Las dos mártires— Justa a la derecha y Rufina a la izquierda, morena la primera, rubia la segunda y bellísimas ambas— miran al cielo, de donde un resplandor desciende sobre ellas. Están en pie, descalzas, como las hizo conducir Diogeniano a los montes Marianos para probar su constancia en la fe; llevan en las manos palmas y alcarrazas, que representan su martirio y su origen humilde. Un león lame los pies de Santa Rufina; y delante, en primer término, se ve la cabeza y fragmentos de la estatua de Venus, que las dos vírgenes hermanas destrozaron el día que los gentiles celebraban la fiesta de Adonis. En el fondo, a lo lejos, destacándose en el cielo muy oscuro, se ve la catedral y la Giralda; aberración histórica realizada sin duda para condescender con la costumbre de presentar la famosa torre a la par de las dos santas sevillanas. El cuadro está firmado y fechado: «Francisco de Goya y Lucientes. César Augustano y primer pintor de cámara del Rey. Año 1817». Hasta en su firma, un poco petulante y ceremoniosa, hace excepción este cuadro con los de los mismos años del artista.

«Santas Justa y Rufina» fué precedido de un boceto o borrón, como era la costumbre del artista. Este es precioso, lleno de vida y de vigor. Perteneció a la colección del benemérito D. Pablo Bosch, y hoy se conserva en la sala que lleva su nombre, en el Museo del Prado, donde se han reunido los cuadros legados a su patria por aquel insigne español, de inolvidable y buen recuerdo.

La segunda obra religiosa en orden cronológico, primera por su importancia y última gran composición, cuadro importante que Goya



Santas Justa y Rufina.

(Pág. 134.)

realizara en todos géneros, es aquel que representa «La comunión de San José de Calasanz» *(Lámina 55),* hecho para la iglesia de las Escuelas Pías de San Antonio, en Madrid, popularmente conocida por San Antón, donde hoy se conserva. Ejecutóse este cuadro el año de 1820.

Conviene recordar al ver este cuadro, y para explicarse su inspiración y su tonalidad, lo que ya dije en el tomo anterior, aplicado entonces, como era consiguiente, al aspecto del pintor como retratista. Esto es: la influencia que en él debieron de producir, y precisamente en estos sus últimos años, las obras de El Greco. Goya las conocía de antiguo; él había estado en Toledo muchos años antes; pero esto era cuando su arte, de un orden totalmente distinto, para nada requería las cualidades dominantes en las obras de Theotocópuli. Volvió el pintor, sin duda, a Toledo en esta época, tal vez con ocasión de su viaje a Sevilla, y creo que es razonado el pensar que entonces vió en las obras del Greco algo que supo reflejar en otras suyas, singularmente entre las de composición, en la que nos ocupa. En lo referente a retratos se aprecia en varios; por ejemplo: en el tan saliente del preceptista José L. Munarriz.

El cuadro de «La comunión de San José de Calasanz» es de ambiente triste, de iglesia iluminada por luz escasa y fría de la mañana, en cuyo interior, de paredes desguarnecidas, se desarrolla la escena. En medio, arrodillado, San José de Calasanz, moribundo y transfigurado por el éxtasis religioso, recibe de manos de un sacerdote la última comunión; multitud de figuras, entre ellas las de los discípulos adolescentes, contemplan la triste ceremonia. Es una escena de sencillez y de realismo, pero dotada de una unción y sentimiento conmovedores, y que muestra una vez más la evolución de Goya en estos años y lo múltiple y lo vario de su fecundidad, nota particular de su talento. Al mismo tiempo que se aprecia en este lienzo mayor vida y espiritualidad en las figuras que en las de obras anteriores, ostenta, totalmente definida, la evolución en la técnica, dando como resultado un arte que en él parece nuevo, menos brillante, pero de una delicadeza de forma y de una sensibilidad superior al de sus producciones anteriores. ¿Qué es lo que parece que le emocionó preferentemente en las

obras del Greco y nos hace en ésta recordar a aquéllas? A más de la expresión de las figuras, la tonalidad general, la mancha de la obra. Los blancos, aquellos blancos finos, plata, tan típicos del Greco—que nunca son blancos, pero que jamás han sido superados por artista alguno en dar la sensación del blanco—, los volvemos a encontrar en esta obra de Goya. La relación de los dos tonos, gríseo plomizo el uno, oro viejo el otro de la casulla del sacerdote, el rojo del cojín, parecen arrancados de lienzos del Greco y producidos por la misma paleta, y, sobre todo, la espiritualización de los semblantes y la idea dominante de la obra, estimo que evidencian la influencia indicada.

Como en el cuadro de «Santas Justa y Rufina», valióse el pintor para éste de un borrón. Es valiosísimo. Consérvase en el Museo de Bayona, legado a esta su villa natal por el insigne artista francés M. Leon Bonnat.

Es indudable que por estos años pintó Goya algunas otras obras de carácter religioso. Se citan varias, algunas cuyo actual paradero es hoy desconocido. Recordemos, entre las que hemos podido ver, «La oración del huerto» *(Lámina 56)*, precioso boceto, aunque algo oscurecido, que se guarda, como el cuadro de San José de Calasanz, en las Escuelas Pías de San Antón. Es algo anterior; está firmado y fechado: «Goya, fecit año 1815». (Debo observar que cuantos han citado este cuadro, y lo mismo en el catálogo de las obras de Goya de la Exposición de 1900, Madrid, dan como fecha la de 1819. Yo creo ver en la última cifra un 5 y no un 9.)

Parece que la existencia de esta obra en las Escuelas Pías se debe a un obsequio hecho por el pintor, después de realizado y cobrado el cuadro grande, al padre rector de aquellas Escuelas. Sería un dato terminante para destruir la leyenda, una falsa leyenda más, de las muchas que se atribuyen al artista, relativa a un litigio habido con aquella comunidad con motivo del pago del cuadro de San José de Calasanz.

También pudieran referirse a estos años dos medias figuras de santos: «San Pedro en oración», que figuró en la Exposición de obras de Goya de 1900, firmado, en propiedad de D. Alejandro Pidal, y «San Pablo», en propiedad de D. Rafael García Palencia (Madrid). Son dos



La comunión de San José de Calasanz.

(Pág. 137).

hermosos trozos de pintura, poco sugestivos de primera impresión, pero muy sueltos y maestros.

Cuando Goya se retiró a Burdeos el año de 1824, había realmente terminado su misión como creador de composiciones. En GOYA, PINTOR DE RETRATOS, hablé de las obras de ese género que realizó desde su llegada a Francia hasta la fecha de su muerte. Di a conocer también cuantos datos y referencias nos hablan de su vida en aquellos años, y publiqué los fragmentos de cartas de su amigo Moratín, que entonces estaba igualmente en Burdeos, en que habla de Goya. Nada nuevo puedo añadir relativo a aquella fecha. Las cartas de Goya de aquel tiempo, nada nos cuentan de esencial para su producción. Ocupó su actividad aquellos años la realización de varios retratos, no de encargo ni consiguientemente de precio, pero sí de interés y de valor artístico. Eran retratos íntimos, de sus protectores y de sus amigos, precisamente. También hizo dibujos y obras grabadas, pero éstos no entran dentro del género que me propuse enumerar en este tomo.

Como composiciones, y no de gran significación, sólo pueden citarse de las pintadas en Francia, y aun no de modo terminante, si bien es indiscutible que son de última época, «Suerte de vara», propiedad del Marqués de Baroja (Madrid), y «Procesión», perteneciente al Conde de Caudilla (Madrid). Son dos lienzos pequeños; parecen recuerdos de obras anteriores, con tipos y actitudes que ya nos son conocidos, pero de una fineza y expresión notables; domina en ellos las tonalidades oscuras de esta época última. Figuraron en la Exposición de obras de Goya de 1900.

Y en lo referente a figuras, una sólo puede atribuirse a estos años, «La lechera de Burdeos» (1), en propiedad del Conde de Alto Barcilés (Madrid).

Debemos, pues, considerarla como el testamento pictórico del artista, y pensar que con su última pincelada terminaba su misión aquella actividad maravillosa, a la que no detuvieron en su marcha, ni los halagos de una vida regalada, en épocas aún de juventud, ni los disgustos de todo género que el pintor sufriera en su vejez.

(1) Puede verse su reproducción en el tricolor de la cubierta de este libro.

No es esta obra un boceto, es tan sólo una figura. No hace pensar en obra destinada a un lugar determinado, sino parece más bien la resultante de un momento en que un viejo pintor, sin encargos y sin faena urgente, siente, no obstante, ansias de trabajo; no sabe en qué emplearlo; llega entonces la lechera, como todas las mañanas; es una muchacha graciosa; el pintor la observa y... ya ha encontrado su modelo. La lechera se presta a ser retratada, y como carece de condiciones, de gracia, y de saber de modelo, se pone de cualquier modo, sin expresión, caída tontamente: no entiende de ese oficio. Al pintor le agrada la espontaneidad de la figura. Aquella muchacha popular le recuerda otros tiempos; le parece a Goya que no han pasado los últimos cuarenta años, que tiene delante uno de los modelos que le sirvieron en los cartones para tapices, las mozas de cántaro, las chicas de la vendimia, las lavanderas y tantas y tantas otras, e insensiblemente va dotando a esta figura del carácter de aquéllas. ¿No es cierto que las recuerda y que guarda con ellas cierta semejanza? Esta lechera, que sería una francesa, no parece tal, y más trae a la memoria a una de aquellas españolas graciosas, menudas y de ojos grandes y negros. Y tal vez al viejo Goya, sin saber que está creando su última obra, se le va haciendo presente su azorosa vida, mientras realiza una maravilla más de ciencia y sencillez pictórica.

La forma tan cuadrada de esta pintura y sus proporciones hace pensar que se aprovechó para ella un trozo de lienzo cualquiera, sobrante de otra composición. Parece comprobarlo el que el lienzo, en efecto, no es un lienzo francés, que en aquellos años ya eran frecuentes, preparados industrialmente, sino un lienzo idéntico a los usados antes en España por Goya, de aquellos cuya preparación, dirigida por el pintor, ya hemos estudiado. Ni siquiera es un lienzo nuevo: a la izquierda de la cabeza de la lechera, va trepando sobre el tono del cielo, una cabeza borrosa, que parece de hombre y cubierta con turbante, un mameluco para algún cuadro de la guerra probablemente. Este lienzo fué llevado por Goya de España y aprovechado después en la forma indicada. Aun cuando la pintura tal vez se comenzara por capricho, el autor tomó en serio su trabajo, y enamorado, insistió y la trabajó con esmero. Hay en ella color sobre color, demostrando no haberse contentado



La oración del huerto.

(Pág. 138.)

con una impresión ligera. Se aprecian los arrepentimientos y correcciones: el brazo derecho de la figura estaba extendido y cogía con su mano el cántaro; sin duda, después, juzgando el pintor que aquella línea componía mal—ensanchando la silueta y haciendo pesada la masa—, la suprimió, ocultando el brazo tras de la figura. La resultante total es muy acertada, y más artística, pudiera decirse, que la mayoría de los retratos que pintara Goya en estos años, más varia y rica ésta de color. Se aprecia en toda esta producción—tal creo yo al menos—que la vista del pintor había menguado notablemente en estos años; sólo así se explica lo tan fundido de las masas, lo poco delimitado de los perfiles. La paleta es la de siempre de Goya, aún más simplificada que la ya tan sencilla de pocos años antes; dominan siempre en ella, las tierras, las sienas, el ocre y, en todo lo posible, el azul, que parece que viene sustituyendo en estos años al bermellón de la pasada época; el uso de los negros y de un azul verdoso, parecen las notas que pudiéramos llamar más típicas de este lienzo.

La técnica vibrante y la pincelada pequeña son las características de la manera de ejecución de los lienzos de estos años del pintor. Estudiada fué en la pasada ocasión en lo referente a retratos; aquí puede hacerse la misma observación. Se advierte en estas figuras como una cierta torpeza premeditada, como el querer prescindir del amaneramiento, propio de quien tanto sabe, para reflejar tan sólo la impresión que da el natural; es decir, prescindir de la calidad de la pintura, y de la pintura misma en lo posible, para dar la sensación más exacta y justa de la imagen humana. Ese esfuerzo por lograr aún más, y tratar siempre de desentrañar ante el natural su verdad y su secreto, esfuerzo realizado por un anciano de ochenta años que no tenía otro deseo que el de aprender, aprender siempre, demuestra las condiciones de su carácter.

Esta obra, como las últimas estudiadas en mi tomo anterior, se realizó en aquellos años en que él mismo decía en carta a D. Joaquín Ferrer:

«Agradezcame Vd. mucho, estas malas letras porque ni vista, ni pulso, ni pluma, ni tintero, todo me falta y solo la boluntad me sobra.»

Palabras que parecen retratar, con la seguridad que pudiera haberlo hecho con los pinceles, su maravilloso temple, luchando en los últimos días en medio de las vicisitudes de la vida.

Muestra el aprecio que por esta pintura tuvo Goya en sus últimos días, una carta de Leocadia Zorrilla, fechada en Burdeos en 9 de Diciembre de 1829, es decir, un año después de la muerte del pintor, dirigida a D. Juan Muguiro, en la cual se leen los siguientes renglones, muy significativos de la situación económica en que Goya murió, y que demuestran al propio tiempo en lo que se valoraban en aquel entonces estas sus últimas obras, que hoy consideramos de tan primordial interés. Dice así D.ª Leocadia al amigo y protector de Goya, Muguiro, refiriéndose a la venta del cuadro «La lechera de Burdeos»:

«Muy S.or mio, aunq.e soy muger tengo caracter y palavra. Me insto V.d mucho p.a q.e le diera la Lechera y q.e le digera lo q.e queria p.r ella, le respondi a V.d q.e no pensava benderla, y que si algun dia la bendia seria p.r necesidad y seria V.d preferido, en el dia con mucho sentimiento de Rosario estamos en ese caso, el difunto me decia q.e no la tenia que dar menos de una onza si V.d esta con los mismos deseos, me dira si quiere se la dirija...»

«A DON FRANCISCO GOYA, INSIGNE PINTOR,

POR LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN

Quise aspirar á la segunda vida,
Que agradecido el mundo
Al eminente mérito reserva,
De pocos adquirida
Entre los que siguieron
La inspiracion de Apolo y de Minerva.
Vanos mis votos fueron,
Vano el estudio, y siempre deseada
La perfeccion, siempre la vi distante.
Mas la amistad sagrada
Quiso dar premio á mi teson constante;
Y á ti, sublime artífice, destina
A ilustrar mi memoria,
Dándola duracion en tus pinceles,
Emulos de la fama y de la historia.
A tanto la divina
Arte que sabes poderosa alcanza,
A la muerte quitándola trofeos.
Si en dudosa esperanza
Culpé de temerarios mis deseos,
Tú me los cumples, y en la edad futura,
Al mirar de tu mano los primores
Y en ellos mi semblante,
Voz sonará que al cielo te levante
Con debidos honores,
Venciendo de los años el desvio,
Y asociando á tu gloria el nombre mio.»

Esta silva, dedicada a Goya por su amigo de toda la vida, uno de los más perfectos literatos españoles y, sin duda, el más grande de su tiempo, Leandro Fernández de Moratín, en que el poeta espera que la posteridad asocie a la gloria del nombre del pintor el suyo propio,

parece como un recuerdo a las generaciones futuras del paso por la tierra de aquellos dos hombres insignes.

La obra de Goya sufrió, con el transcurso de los tiempos, las naturales vicisitudes de todo; primero se hizo vieja, después cayó en olvido, para resurgir, por último, «con debidos honores, y venciendo de los años el desvío», como predecía Moratín.

De aquí a unos años, mañana, hará un siglo que Goya desapareció del mundo de los vivos para entrar en la serena región de la inmortalidad. La influencia inmediata que su arte dejara sentir en varios artistas y el entusiasmo de algunos aficionados, no fueron suficientes para consagrarle y darle puesto entre los contados genios de la pintura. Al propio tiempo se relacionó su vida con multitud de leyendas y anécdotas que, hábilmente aprovechadas por escritores de más despreocupación que ingenio, nos presentan una figura del pintor llena de errores y falsedades. Por el contrario, cuando más tarde se escriba acerca de Goya, se habrán olvidado las referencias y leyendas, y se hablará de él según el dato histórico y el documento frío, tratando de evocar una figura separada por el abismo de los siglos. Hoy, en cambio, la vemos a esa distancia en que todo lo trascendental parece que deja de ser de una época y abandona la actualidad fugaz y pasajera para entrar en los dominios de la consagración. Aún no se perdieron las referencias y las tradiciones, pero los años transcurridos hacen que no sean difíciles de depurar; simultáneamente va surgiendo la historia, que sólo es tal por razón de tiempo, y las noticias, que aún parecen tener cierta vida, pues se relacionan con lo que como testimonio directo oímos en nuestra niñez contar a nuestros viejos. Por eso parece que lo que en estos años se ha publicado acerca de aquel pintor, es más justo y más sereno que lo que de él se contó cercano a sus días. Es también razonado pensar que servirá más adelante para los que, amantes del arte español, admiren y comprendan en Goya su personalidad y su grandeza, y al evocarle encuentren, en las publicaciones de hoy, referencias que casi son testimonios, y datos que ya son documentos.

Madrid, Octubre 1916.



Adiciones a „Goya, pintor de retratos“

Entre los autorretratos del artista, citados en mi tomo anterior, debe incluirse el que figura hoy en el Museo Provincial de Zaragoza *(Lámina 57)*, procedente de la Escuela de Bellas Artes de San Luis, de la misma ciudad. La tradición de esta obra le da cierta importancia. Aun cuando este lienzo—que deja ver la preparación de la tela rojiza, como la de otras obras de Goya—ha sufrido bastante en su conservación, muestra aún hoy un bello conjunto. Original de proporciones, apaisado; acusado de facciones, bien de expresión, ojos y boca, se nos presenta el artista de unos treinta años de edad, cubierto con un sombrero de anchas alas cuya sombra se proyecta en parte de la cara.

La cabeza de hombre joven que, procedente de la misma Escuela, está hoy colocada junto a la anterior en el Museo de Zaragoza, es de interés muy secundario. Puede ser Goya, lo será seguramente, pues tal es su tradición donde ha podido conservarse, pero no muestra esta cabeza, influída en cierto modo por el arte de Mengs, las cualidades que hicieron tan singular al artista años después. Pienso que será una de aquellas obras de que hablo en este segundo tomo (pág. 2), que denotan la producción del pintor en sus años de juventud, en Zaragoza, anteriores a su viaje a Italia.

Los numerosos retratos (que nada tienen que ver con los magníficos retratos de corte que Goya pintara en los últimos años del siglo XVIII y primeros del XIX), semejantes todos aunque no idénticos, que el pintor hiciera de sus soberanos Carlos IV y María Luisa, generalmente de medio cuerpo, poco famosos por cierto, y que yo atribuía a la época de la proclamación de este monarca y suponía que la ligereza de su ejecución debíase a la presteza con que fueron hechos, y en muchos casos, a la ayuda que requiriría el pintor de compañeros y discípulos para servir tánto pedido urgente de Ministerios, Oficinas, Escuelas especiales, Institutos, etc., me confirmo que son, como pensaba, de los años 1788 y 1789. Hay datos que así lo comprueban y otros que explican la ligereza y el desenfado de la realización de aquellas pinturas. Entre estos retratos figura la pareja que posee la Real Academia de la Historia. No cité estos dos retratos en mi lista anterior, porque como ya indiqué, y para no recargar el estudio con obras casi idénticas, estudié sólo aquellos dos que estimo los mejores, los del Museo del Prado (números 14 y 22) de la lista publicada en GOYA, PINTOR DE RETRATOS, procedentes del Ministerio de Hacienda. Considero los demás como repeticiones con más o menos variantes. En nada merma esto su originalidad. La de los dos de la Real Academia de la Historia, se halla comprobada y documentada, y por cierto es bien curiosa; y las fechas que nos da a conocer y la intervención de Jove Llanos en el encargo de los cuadros, comprueban la data de las pinturas y la buena amistad y pro-

tección que ya desde estos años unía al insigne asturiano y al pintor de Fuendetodos.

En los tomos VIII y IX de Actas de la Academia, encontramos los siguientes párrafos:

«1787

Sesión Viernes 20 de Marzo.

»El Sr. Jovellanos quedó encargado de encomendar un retrato puntual del Rey N. S. y sucesivamente de la Reina, para colocar bajo el Dosel de la Academia, procurandose la semejanza y propiedad, á cuyo fin se pasará el aviso por Secretaria, cuidando que guarde el tamaño del de Carlos III.»

Srio Joseph Miguel de Flores.»

«Viernes 11 de Septiembre de 1789.

»El Sr. Director (Campomanes) tenia prevenido se pasase recado á D. Francisco Goya, pintor de Cámara, á fin de que dispusiese enviar á la posada de S. I. los retratos de nuestros Soberanos que ha pintado por encargo de la Academia, y se han de colocar bajo su dosel como es costumbre, y habiendose traido á la Junta se reconocieron por los Sres. Asistentes despues de empezada.

»El Sr. Jovellanos hizo presente con este motivo tener de coste la pintura de los expresados quadros seis mil reales de vellon que se mandaron librar, y estan ya colocados en la Academia.»

Y termina el expediente con el recibo del propio Goya, que dice así:

Los retratos de S. S. M. M. D.n Carlos IV y D.a Luisa de Borbon, pintados por D.n Fran.co de Goya, su Pintor de Camara, para la R.l Academia dela Historia, el tamaño del natural, y de mas de medio Cuerpo con las Insignias reales, Importan; 6⁁000=rr. v.n

Madrid 11 de sep.re de 1789=

Fran. de Goya.

Todos estos retratos de los reyes, que denotan, como he dicho, pedidos urgentes y prisa en servirlos, no solamente se hicieron con destino a centros oficiales, sino que también algunos sirvieron para decorar las casas importantes de los nobles, los grandes, etc., en ocasión de la exáltación al trono de los soberanos. Esto de decorar con retratos la fachada de los edificios, fué un nuevo ornato entonces, que nos explica hoy lo ligero y mediano de muchos de estos retratos hechos con el solo fin de contribuir a la decoración de la carrera. Me dió a conocer este dato el interesante libro, ya raro, «Descripción de los

ornatos publicos con que la corte de Madrid ha solemnizado la feliz exhaltacion al trono de los Reyes Nuestros Señores Don Carlos IV y Doña Luisa de Borbon, y la Jura del Serenisimo Señor Don Fernando, Principe de Asturias.

De Orden Superior. En la Imprenta Real de Madrid. 1789.»

A más de describirnos el ornato de las grandes Casas, acompaña muchas de las descripciones con dibujos de arquitectos famosos, grabados por F. Martí. Al enumerar las fachadas en que en sitio de honor aparecían retratos de los reyes, nos dice quién era su autor y nos describe a menudo el retrato. Goya hizo retratos para tres de estas Casas, y nos los describe, y en absoluto concuerda su descripción con estos cuadros tan conocidos hoy y tan censurados por algunos como cosa ligera. Creo que, dado el objeto con que se hicieron, la ligereza de la ejecución es explicable.

Como he dicho, cítase a Goya en el libro en tres ocasiones:

«*Casa del Excmo. S.or Conde de Campomanes:* en la plazuela de la Villa.

Era un cuerpo de ocho columnas de orden compuesto, colosales y pareadas, pintado en real. En los tres intercolumnios, tres puertas recibian con ménsulas los balcones. El de enmedio se ocupaba con un dosel para los retratos de SS. MM. pintados por Don Francisco Goya, Pintor de Cámara de S. M. y Teniente Director de la Real Academia de San Fernando.

Real Casa de Correos: en la puerta del Sol.

... En el balcon del medio se pusieron dos columnas alusivas á la empresa de la España, detras de las quales retozaba un gran paño sostenido de dos muchachos. Dentro de él se colocaron los retratos de SS. MM. de mas de medio cuerpo, pintados por Don Francisco Goya.

Casa del Exc.mo S.or Duque de Hijar: en la carrera de S. Geronimo.

... Encima, cubriendo el balcon, se levantó un grande pavellon de damasco carmesi, que figuraba un manto Real forrado de armiños con ricas guarniciones de oro. Sostenianlo dos muchachos a los lados y servia de remate una Fama volando. En su medio estaban los retratos de SS. MM. pintados por Don Francisco Goya.»

De la misma época que la serie de retratos de que me he ocupado es una obra de singular interés, el Grupo de familia de Carlos IV *(Lámina 58)*. Es, además, obra muy desconocida; su primera reproducción fotográfica se ha hecho para ser publicada en este libro; y por ello, por la copia de la carta que a continuación publico y las demás facili-



Grupo de familia de Carlos IV.

(Pág. 148.)

dades que obtuve para estudiarlo, debo las gracias a su actual poseedor, el Marqués de Villavieja, quien por su amor al arte y lo refinado del ambiente con que ha sabido rodearse es digno de poseer la obra importante que nos ocupa.

Perteneció este lienzo a Godoy, quien lo salvó, no sabemos cómo, del secuestro de sus bienes. Llevólo con él a París, donde en 1848 lo donó a la señora de Barron, que marchaba a Méjico. Allí, en su poder y en el de sus sucesores, ha permanecido hasta que, últimamente, heredado por el Marqués de Villavieja, lo ha traído a España. Se trata de un boceto de pequeñas dimensiones, pero trabajado con minuciosidad y cuidado. ¿Existe el cuadro grande, resultante de este primer trabajo? No parece probable, pues tendríamos noticia de obra tan importante por su arte y su valor iconográfico. El interés del boceto es así aún más grande, pues nos da a conocer en lo posible cómo sería esta obra, si es que se hizo y se ha perdido, o cómo la concibió Goya, aun cuando no llegara a realizarla.

La autenticidad del boceto está probada con una carta autógrafa de Godoy, que conserva, con el retrato, su poseedor. Esta curiosa carta dice así:

«Señora de Barron.

Muy S.ra mia y de mi mayor aprecio, habiendo sabido el singular respeto conque recuerda V. la época feliz del Reynado de mi augusto soberano D.n Carlos IV de Borbon y que los buenos ciudadanos en las regiones de la America especialmente en el Imperio del Mégico no olbidan los beneficios que recivieron durante el Reynado de tan justo y benigno Rey, me persuado hacerla cosa grata ofreciendole el boceto del Cuadro de Familia que al ensalzamiento al trono pintó el celebre D.n Francisco Goya primer pintor de Cámara; en el figuran el Rey la Reyna sus hijos D.n Fernando y D.n Carlos con sus Hermanas D.a Amalia y D.a Luisa, la Camarera Mayor y el Ministro; acepte V. pues mi estimada señora esta preciosa é historica reliquia de que puede disponer el Ministro y amigo de su Rey y que contento y vecino ya a dejar este mundo lo deja en deposito á una respetable Familia por aprecio tambien á las atenciones conque el S.r Barron como su amada esposa han tratado mi nuera y su familia.

queda de V. af.mo serv.r
Manuel de Godoy
Príncipe de la Paz.

Paris 24 de Octubre 1848.
Señora de Barron.
Née Añorga.»

La primera impresión que esta obra produce es desconcertante. Se

aprecia, sí, que es una obra fuerte y debida a un gran pintor, pero no recuerda el arte de Goya. Por su arreglo y por su composición está francamente influída en el arte francés, y hasta puede precisarse que en aquellas composiciones aparatosas de Van Loo, que tanto gusto dieran en la corte, años antes. Y no sólo es esta la sola influencia que en este boceto se aprecia: ostenta también ciertas reminiscencias de Mengs, muy explicables en aquellos años.

En mi obra anterior citaba tres retratos en propiedad de D. Mario Adan de Yarza, en Zubieta, Lequeitio. Están citados en la lista de retratos con los números 118, 119 y 120. Vistos por mí con posterioridad a la publicación de mi primer tomo, puedo ampliar la noticia a ellos referente.

Núm. 119. Retrato en pie, hasta media pierna. D. Antonio Adan de Yarza se nos presenta casi de frente, con traje de maestrante de aquella época. Traje negro o muy oscuro con chaleco blanco largo. En la mano izquierda lleva el sombrero y un papel, en el que dice: D. Antonio Adan de Yarza. Es un Goya, bastante típico, de la época grísea. Parece del año 1790, o poco posterior.

Núm. 120. Compañero y pareja del anterior. La figura se representa en pie, hasta media pierna. No es mejor este retrato que su compañero, pero el ser de mujer, y su consiguiente indumentaria, sobre todo, el sombrero caprichoso y de bonitas líneas, hace el retrato más sugestivo que el del señor. En la mano derecha lleva una especie de porra que no sé lo que significa; en la izquierda ostenta un papel que dice: D.ª María Ramona de Barbachana. Doña María Ramona, que es bastante simpática y agradable, viste traje blanco con adornos negros; un sombrero enorme con plumas y gasas, todo negro, guantes grises, casi blancos. Es una obra de la fecha de la anterior, tipo gríseo, original y en cierto modo antecedente de otros Goyas análogos y posteriores.

Núm. 118. Retrato de D.ª Bernarda Tavira, a quien se la representa hasta la cintura, sentada, enteramente de frente, con manga corta y manos cruzadas en primer término. Nota grísea, de lo más típico y



F. de Saavedra.

(Pág. 153.)

más gríseo de Goya. Cara pálida, con vida en la mirada. Esta anciana tiene pelo blanco que parece además empolvado. Asoman sobre el pelo unos adornos azules celestes, gríseos; adornos de encaje, especie de gran gola, engalanan el cuello, blancos, finos. Un clavel en el pecho, en el centro, sin gracia, da demasiada simetría a esta figura; es un clavel blanco, doble, con pintas rojas, pero siempre gríseo. Grandes pendientes, adorno de joyas al cuello, pulseras y sortija recargan el adorno de esta señora. Parece este retrato posterior a los citados en la misma propiedad. Lo creo algo posterior al año de 1790. Es poco sugestivo. Su interés se debe a la técnica, técnica fina grísea.

El interés iconográfico del retrato de Jove Llanos (núm. 233, página 104 y siguientes de GOYA, PINTOR DE RETRATOS), merece una especial investigación para tratar de averiguar la fecha en que Goya lo pintara. En mi obra anterior no podía yo precisar esa fecha y me contentaba con repetir lo que el poseedor del retrato afirmaba cuando el cuadro se exhibió en 1900, esto es, que fué pintado en Jadraque el año de 1808, en ocasión del regreso de Jove Llanos de su destierro de Mallorca, y recordaba también que Von Loga lo coloca en el año de 1780, pero no estaba convencido de que ninguna de las fechas fuera la exacta, puesto que decía después de no admitir de modo definitivo ninguna de las dos fechas: «Pero entre 1780 y 1808, median muchos años, en los cuales pudo pintarse; su técnica así parece probarlo»... Y en efecto, así es, por cuanto que Jove Llanos declara explícitamente en su *Memoria Testamentaria,* «que lega a su protector Arias de Saavedra el retrato original de cuerpo entero, que hizo de mí D. Francisco Goya en 1798».

Este dato terminante y los que siguen, los debo a la amabilidad del insigne y benemérito escritor asturiano D. Julio Somoza y García-Sala, quien con una generosidad no frecuente siempre entre eruditos, ávidos a menudo de su tesoro, ha puesto a mi disposición los datos que tenía acerca del retrato de Jove Llanos, publicados unos en su importante obra «Documentos para escribir la biografía de Jovellanos, recopilados por Julio Somoza y García-Sala. C. de la Real Academia de la Historia.

Madrid 1911» y desconocidos los otros. Por ellos venimos en conocimiento, después del dato fundamental antes citado que figura en la *Memoria Testamentaria,* que por dicho retrato mandó dar Jove Llanos seis mil reales. Consta este dato en las *cuentas* existentes en la casa de Jove Llanos y en cuyos asientos de *Data,* existe uno que a la letra dice:

«19 Julio. 1798.—Item: 6.000 rs. von. que en 19 entregué á Roxas, para gratificar á Goya, segun mandó S. E. Consta de recibo núm. 117».

Y con estas noticias y los textos del *Diario* «Obras de D. Gaspar Melchor de Jovellanos. Diarios (Memorias íntimas) 1790-1801. Publícalos el Real Instituto de Jovellanos, de Gijón. Madrid, 1915», creo que queda documentado el retrato a satisfacción de los más exigentes en punto a datos, fechas y noticias que relacionan a Jove Llanos con Goya. Dicen así:

«1793.—Nov. 23.—(De una carta al Ministro de Marina Don Antonio Valdés). Hoy encargo á Madrid los retratos: tenga V.d á bien franquear el de Goya, que le pedirán p.a copiarle; y pues el de acá ha de ser de cuerpo entero, si fuese preciso para ello ver á V.d, permita tambien que el pintor le vea.

1794.—Febr. 7.—... Escribí ademas á Goya en su favor (1), que me contestó, que de resulta de su apoplegia, no habia quedado hábil ni para escribir, lo cual dije á ..., añadiendo, que no me quedaba mas arbitrio que recomendar á Perez, á Don Pedro Sepúlveda, y que esto lo haria...

1794.—Oct. 4.—Carta á Goya (que irá el miércoles), pág. 176, 1.ª col.

1794.—Oct. 7.—Carta á Camposagrado, y á Goya, para el correo de mañana, página 176, 2.ª col.

1795.—Sep. 16.—Carta á Goya, para que se encargue del retrato del Príncipe, y á Don Pedro de Silva para que le ayude..., pág. 267, 2.ª col.

1796.—Mayo 5.—Correo: carta del marqués de Santa Cruz, confidencial: muestra su deseo de proteger el Instituto, y ofrece obtener el permiso de que Goya retrate al príncipe de Asturias, pág. 301, 2.ª col.

1796.—Mayo 6.—Cartas al marqués de Santa Cruz y á Goya sobre el retrato, página 301, 2.ª col.

1796.—Junio 8.—Carta... á Ceán acerca de Goya, pág. 306, 1.ª col.»

Refuta el Sr. Somoza la suposición equivocada del antiguo poseedor del cuadro, de que éste estaba pintado en 1808 y en Jadraque, cuando se reunieron Saavedra, Goya y Jove Llanos, y que el aspecto de éste no podía ser el que aparece en el retrato. Jove Llanos envejeció notable-

(1) En el de Angel Pérez, profesor auxiliar de dibujo del Instituto de Gijón.



D.ª María A. Gonzaga y Caracciolo.

(Pág. 155.)

mente durante su estancia en Mallorca (1801-1808), por efecto de la vida sedentaria que hizo en la prisión, y aumentó su obesidad. Lo acredita de una manera cumplida la escultura en mármol hecha por Monasterio en Sevilla en 1809 a expensas de Lord H. Rich. Fox, antaño en Londres, en Holland-House, y hoy en la Real Academia de la Historia. Y a juzgar por la forma en que se cita a Saavedra en la trinidad de personajes que se supuso reunidos en Jadraque, debe pensarse que se confundió a Arias de Saavedra y Verdugo de Oquendo, insigne alcarreño, con D. Francisco de Saavedra, sevillano, amigo también de Jove Llanos, y ministro de Hacienda, con él, en 1798, de cuyo retrato por Goya me ocupo a continuación.

Semejante en todo: tipo de obra, entonación general, proporciones y disposición, es el retrato de Saavedra al de Jove Llanos. No hablé de él, cual se merece, en mi tomo anterior. Hoy puedo incluso dar la reproducción *(Lámina 59)*, de especial interés por ser poco conocida. Trátase del retrato del antes citado D. Francisco de Saavedra, sevillano, inalterable amigo de Jove Llanos, ministro de Hacienda en 1798, más tarde de la Junta de Defensa de Sevilla y por último Regente del reino. Las dos notas dominantes en esta obra son la casaca azul pálido finísimo y el dorado de la mesa en que el personaje apoya su brazo izquierdo. Está firmado en la mesa: «Savedra por Goya».

Procedente de Asturias, estuvo este retrato en Madrid, no hace muchos años, pasando al comercio y encontrándose hoy en la colección del insigne académico francés Baron Çochin (París).

Debe rectificarse el retrato que en mi lista anterior aparece mencionado con el núm. 127 y así citado: «José Caveda, arquitecto, académico, literato e historiador. Desconozco esta obra citada por Ossorio y Bernard». No es D. José (pues nació en 1796), sino su padre, don Francisco de Paula Caveda y Solares, de quien habla extensamente Jove Llanos en su Diario. Está fechado en 1793. Este D. Francisco de

Paula Caveda y Solares fué un preclaro literato regional, lexicógrafo, poeta bable y gran erudito. Falleció en su patria, Villaviciosa, en 1811.

En la página 103 de GOYA, PINTOR DE RETRATOS, y en la lista con el núm. 237, cité el retrato de la Marquesa de Caballero, fechado en 1807, y en propiedad del Duque de Andría. Con posterioridad he podido estudiar otro ejemplar de este retrato. El que se conserva en propiedad de la señora viuda de Montero de Espinosa, igualmente en Madrid. La documentación de este cuadro parece indicar, que sea el primitivo, y el del Duque de Andría, una repetición de aquél. Son iguales. Trátase en ambos del mismo personaje, D.ª María Soledad de la Rocha Fernández de la Peña, Marquesa de Caballero, camarista de la Reina en 1795, a los treinta y tres años de edad. Es la esposa del ministro de Gracia y Justicia Marqués de Caballero, cuyo retrato, por Goya igualmente, se conserva en el Museo de Budapest.

El de ella es más oscuro de tonalidad, no muy sugestivo, pero de indiscutible autenticidad y mérito. En la mano izquierda sostiene el personaje un papel, donde dice de letra Goya: «Ecma. Sra. Marquesa de Caballero. Por Goya 1807».

En la pág. 132 de mi anterior obra, después de hablar del retrato de busto prolongado de un desconocido, que ostenta en su mano un papel en que dice: «Auctibus Reipublicæ expulsus. Pintado por Goya 1815», cito otra obra semejante, de parecidas proporciones y de técnica muy particular y fuerte. Visto por mí este retrato en el corriente año, debo rectificar, manifestando que no ha salido de España, como yo suponía, sino que se encuentra en Madrid en propiedad particular, y que el personaje no es un desconocido, por cuanto que en un papel dice de mano del pintor: «Il.mo Sr Dn Ignacio Omulryan y Rourera M.itro del Consejo y Camara de Indias. Por Goya 1815». Es obra poco conocida hasta el presente.



El Marqués de Villafranca.

(Pág. 155.)

Debo rectificar el paradero del bello retrato del amigo de Goya, Tiburcio Pérez (núm. 271 de la lista. Lámina 52 de GOYA, PINTOR DE RETRATOS). No pertenece a la colección Havemeyer, Nueva York, como yo suponía, sino que se encuentra en Boston, en una colección particular. En cambio, pertenecen a la importante colección Havemeyer los dos retratos del matrimonio Sureda, cuyo paradero desconocía yo al publicar mi anterior libro.

En mi tomo anterior (págs. 59 y 60) menciono y describo tres retratos del mayor interés y poco conocidos, de Goya: el de D.ª María Antonia Gonzaga y Caracciolo, esposa del décimo Marqués de Villafranca; el de D. José Alvarez de Toledo, undécimo Marqués de Villafranca y Duque de Alba por su matrimonio con la famosa Duquesa de aquel título, amiga y protectora de Goya; y el de D.ª María Tomasa Palafox y Portocarrero, esposa del duodécimo Marqués de Villafranca. Pertenecen hoy los tres retratos a la Marquesa viuda de los Vélez, Condesa de Niebla, viuda del primogénito de la Casa de Villafranca. Nada tengo que rectificar ni añadir a lo que dije de estas tres obras. Pero entonces no había de estos retratos fotografías y no pude reproducirlos. Gracias a la atención y amabilidad de su noble poseedora, he podido conseguir que éstas se hagan en el presente año, y hoy las doy al público, seguro del interés que despertarán estas tres obras importantes del gran pintor. Corresponden las reproducciones a los retratos en la siguiente forma: el de D.ª María Antonia Gonzaga y Caracciolo *(Lámina 60)*, el de D. José Alvarez de Toledo, Marqués de Villafranca *(Lámina 61)*, y el de D.ª María Tomasa Palafox y Portocarrero *(Lámina 62)*.



D.ª María Tomasa Palafox y Portocarrero.

(Pág. 155.)

COMPOSICIONES Y FIGURAS

LISTA DE OBRAS

COMPOSICIONES Y FIGURAS

LISTA DE OBRAS

En esta lista de composiciones y figuras, pintadas al óleo, al temple o al fresco, en cuadros, obras decorativas o decoraciones murales, no se hacen más indicaciones que la del título de la obra, seguida—entre paréntesis—del nombre del poseedor o el lugar en que se encuentra, y terminando con la de las dimensiones, en aquellas que pude obtener ese dato. Creo que basta para la formación de una lista. Las obras importantes que en ella figuran descritas están en el texto, y aquellas que tan sólo se citan en la lista, o las estimo de interés secundario, o las desconozco, y, por tanto, nada concreto puedo decir acerca de ellas.

Debe recordarse que en esta ocasión, como en el tomo anterior en lo referente a retratos, no se citan sino aquellas obras cuya originalidad es evidente o esté consagrada.

1. **Aparición de la Virgen del Pilar.** Obra mencionada tradicionalmente. (Iglesia parroquial de Fuendetodos.)

2. **Aníbal contemplando desde los Alpes la campiña italiana.** Composición cuyo actual paradero se desconoce.

3. **Alegoría de la Divinidad o de la Gloria.** Fresco del coreto de Nuestra Señora del Pilar. Zaragoza.

4. 1. **Asunto místico, con ángeles.** (Iglesia de la Cartuja de Aula Dei, cerca de Zaragoza.) Esta y las diez composiciones siguientes componen la decoración mural de aquella iglesia.

5. 2. **Nacimiento de la Virgen.**

6. 3. **Los desposorios de la Virgen.**

7. 4. **La Visitación.**

8. 5. **La Circuncisión.**

9. 6. **La Purificación.**

10. 7. Muy destruído e imposible de calcular lo que representó un día.

11. 8. **La Anunciación.**

12. 9. No existe apenas nada de aquella composición.

13. 10. **La Adoración de los Reyes.**

14. 11. **La huída a Egipto.** (Hoy destruída.)

15. **Visita de la Virgen a Santa Isabel.** (Casa de Sobradiel. Conde de Gavarda. Zaragoza.) Compone ésta y las seis siguientes composiciones la decoración mural de una pequeña capilla.

16. **Aparición del ángel a San José.**

17. **El Descendimiento.**

18. **San Joaquín.**

19. **Santa Ana.**

20. **San Cayetano.**

21. **San Vicente Ferrer.**

22. **Cuatro óvalos, con figuras de santos.** Obras de carácter decorativo. (Iglesia de Remolinos. Provincia de Zaragoza.)

23. **San Braulio, obispo de Zaragoza.** Convento de religiosos Escolapios. Zaragoza.

24. **La Virgen, Reina de los Mártires.** Fresco de una bóveda de Nuestra Señora del Pilar. Zaragoza.

25. **La Virgen, Reina de los Mártires.** Boceto de la obra anterior. (Museo del Pilar. Zaragoza.)

26. **La Virgen, Reina de los Mártires.** Boceto de la otra mitad de la media naranja, y que completa la anterior. (Museo del Pilar. Zaragoza.)

27. **Alegoría de la Paciencia.** Fresco. Pechina. Ntra. Sra. del Pilar. Zaragoza.

28. **Alegoría de la Fortaleza.** Fresco. Pechina. Ntra. Sra. del Pilar. Zaragoza.

29. **Alegoría de la Fe.** Fresco. Pechina. Nuestra Señora del Pilar. Zaragoza.

30. **Alegoría de la Caridad.** Fresco. Pechina. Nuestra Señora del Pilar. Zaragoza.

31. **Tres cuadros religiosos,** que ejecutó Goya para la iglesia del Monte de Torrero (Zaragoza). Desconozco en absoluto estas obras y su actual paradero.

32. **San Bernardino de Sena.** (Iglesia de San Francisco el Grande. Madrid.) 4,80 × 3.

33. **San Bernardino de Sena predicando ante D. Alfonso de Aragón.** Boceto para el cuadro grande del mismo asunto. (Marqués de la Torrecilla. Madrid.) 0,62 × 0,33.

34. **San Bernardino de Sena predicando ante D. Alfonso de Aragón.** Otro boceto con algunas variantes del anterior, siempre para el cuadro grande. (Marqués de la Torrecilla.)

35. **La Inmaculada Concepción.** Este cuadro y los tres siguientes los pintó Goya con destino al Colegio de Calatrava de la Universidad de Salamanca.

36. **San Bernardo.**

37. **San Benito.**

38. **San Raimundo.**

39. **San Agustín.** (Colección de D. Eugenio del Bayo. Bilbao.)

40. **Un santo.** Obra semejante y compañera, probablemente, de la anterior. (Colección del Marqués de la Vega Inclán. Madrid.)

41. **Nuestra Señora del Carmen.** Cuadro que se sabe que Goya pintó para su amigo Zapater. Se desconoce su actual paradero.

42. **La Virgen de los Dolores.** Obra que consta documentadamente que pintó el artista, pero cuyo paradero actual se desconoce.

43. **Jesús crucificado.** (Museo del Prado.) 2,55 × 1,53.

44. **Sacra Familia.** (Museo del Prado.) 2 × 1,48.

45. **El tránsito de San José.** (Iglesia de Santa Ana. Valladolid.)

46. **Episodio de la vida de San Bernardo.** (Iglesia de Santa Ana. Valladolid.)

47. **Episodio de la vida de Santa Ludgarda.** (Iglesia de Santa Ana. Valladolid.)

48. **El tránsito de San José.** Boceto del anteriormente citado. (Colección Beruete. Madrid.) 0,55 × 0,42.

49. **San Francisco de Borja despidiéndose de su familia para entrar en la Compañía de Jesús.** (Catedral de Valencia.)

50. **San Francisco de Borja despidiéndose de su familia.** Boceto del anterior. (Marqués de Santa Cruz.) 0,26 × 0,37.

51. **San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo impenitente.** (Catedral de Valencia.)

52. **San Francisco de Borja auxiliando a un moribundo.** Boceto del anterior. (Marqués de Santa Cruz.) 0,26 × 0,37.

53. **El prendimiento de Jesús.** (Catedral de Toledo.) 3,00 × 2,00.

54. 1. **La merienda a orillas del Manzanares.** (Museo del Prado.) 2,72 × 2,95.

55. 2. **El baile en San Antonio de la Florida.** (Museo del Prado.) 2,72 × 2,95.

56. 3. **La riña en la Venta Nueva.** (Museo del Prado.) 2,75 × 4,14.

57. 4. **La maja y los embozados.** (Museo del Prado.) 2,75 × 1,90.

58. 5. **El bebedor.** (Museo del Prado.) 1,07 × 1,51.

59. 6. **El quitasol.** (Museo del Prado.) 1,04 × 1,52.

60. 7. **La cometa.** (Museo del Prado.) 2,69 × 2,85.

61. 8. **Los jugadores de naipes.** (Museo del Prado.) 2,70 × 1,67.

62. 9. **Niños inflando una vejiga.** (Museo del Prado.) 1,16 × 1,24.

63. 10. **Muchachos cogiendo fruta.** (Museo del Prado.) 1,19 × 1,22.

64. 11. **El ciego de la guitarra.** (Museo del Prado.) 2,60 × 3,11.

65. 12. **La feria de Madrid.** (Museo del Prado.) 2,58 × 2,18.

66. 13. **El cacharrero.** (Museo del Prado.) 2,59 × 2,20.

67. 14. **El militar y la señora.** (Museo del Prado.) 2,59 × 1.

68. 15. **La acerolera.** (Museo del Prado.) 2,59 × 1.

69. 16. **Muchachos jugando a los soldados.** (Museo del Prado.) 1,46 por 0,94.

70. 17. **Los niños del carretón.**

71. 18. **El juego de pelota a pala.** (Museo del Prado.) 2,61 × 4,70.

72. 19. **El columpio.** (Museo del Prado.) 2,60 × 1,65.

73. 20. **Las lavanderas.** (Museo del Prado.) 2,18 × 1,66.

74. 21. **La novillada.** (Museo del Prado.) 2,59 × 1,36.

75. 22. **El perro.**

76. 23. **La fuente.**

77. 24. **El resguardo de tabacos.** (Museo del Prado.) 2,62 × 1,37.

78. 25. **El niño del árbol.** (Museo del Prado.) 2,62 × 0,40.

79. 26. **El niño del pájaro.** (Museo del Prado.) 2,62 × 0,40.

80. 27. **Los leñadores.** (Museo del Prado.) 1,41 × 1,14.

81. 28. **El cantador.** (¿Museo del Prado?)

82. 29. **La cita.** (Museo del Prado.) 1 × 1,51.

83. 30. **El médico.**

84. 31. **Las floreras.** (Museo del Prado.) 2,77 × 1,92.

85. 32. **La era.** (Museo del Prado.) 2,76 × 6,41.

86. 33. **La vendimia.** (Museo del Prado.) 2,75 × 1,90.

87. 34. **El albañil herido.** (Museo del Prado.) 2,68 × 1,10.

88. 35. **Los pobres en la fuente.** (Museo del Prado.) 2,77 × 1,15.

89. 36. **La nevada.** (Museo del Prado.) 2,75 × 2,93.

90. 37. **La boda.** (Museo del Prado.) 2,67 × 3,46.

91. 38. **Las mozas de cántaro.** (Museo del Prado.) 2,62 × 1,60.

92. 39. **Las gigantillas.** (S. M. el Rey, quien se ha servido depositarlo en el Museo del Prado.) 1,39 × 1,03.

93. 40. **El balancín.**

94. 41. **Los zancos.** (Museo del Prado.) 2,68 × 3,20.

95. 42. **El pelele.** (Museo del Prado.) 2,67 × 1,60.

96. 43. **Los chicos del árbol.** (Museo del Prado.) 1,41 × 1,11.

97. 44. **La gallina ciega.** (Museo del Prado.) 2,69 × 3,50.

98. 45. **El niño del cordero.** (Sr. Stuyck.) 1,27 × 1,12.

99. **El albañil herido.** Boceto para el cartón correspondiente. (D. Pedro Fernández Durán. Madrid.) 0,32 × 0,14.

100. **La era.** Boceto para el cartón correspondiente. (D. Enrique Traumann. Madrid.) 0,34 × 0,76.

101. **Los pobres en la fuente.** Boceto para el cartón correspondiente. 0,32 × 0,14.

102. **La nevada.** Boceto para el cartón correspondiente. 0,32 × 0,34.

103. **Las floreras.** Boceto para el cartón correspondiente. 0,32 × 0,22.

104. **El baile en San Antonio de la Florida.** Boceto para el cartón correspondiente. 0,42 × 0,40.

105. **La merienda a orillas del Manzanares.** Boceto para el cartón correspondiente. 0,40 × 0,26.

106. **La gallina ciega.** Boceto para el cartón correspondiente.

107. **Boceto para un tapiz; perros y útiles de caza.** (Museo del Prado.) 1,12 × 1,70.

108. **Muchachos jugando en un balancín.** En el fondo unas ruinas romanas (¿Roma?). Este lienzo y el siguiente estuvieron en Madrid, hace ya años, procedentes de Valencia. Desconozco su paradero actual. 0,43 × 0,30.

109. **Muchachos jugando al paso.** En el fondo unas ruinas romanas. (¿Roma?). 0,43 × 0,30.

110. **Conducción de un sillar.** (Conde de Romanones. Madrid.) 1,60 × 1,35.

111. **Procesión en un pueblo.** (Conde de Romanones.)

112. **Un apartado de toros.** (De la colección Osuna.) 1,60 × 2,81.

113. **El robo del coche.** (Duque de Montellano. Madrid.) 1,68 × 1,27.

114. **El columpio.** (Duque de Montellano.) 1,69 × 1,01.

115. **La caída.** (Duque de Montellano.) 1,69 × 0,89.

116. **La cucaña.** (Duque de Montellano.) 1,69 × 0,89.

117. **El coloquio galante.** (Marqués de la Romana. Madrid.) 0,42 × 0,32.

118. **Un picador de toros a caballo.** (Museo del Prado.) 0,56 × 0,47.

119. **La pradera de San Isidro.** (Museo del Prado.) 0,44 × 0,94.

120. **Romería de San Isidro.** (De la colección Osuna.) 0,40 × 0,42.

121. **Merienda campestre.** (Marqués de la Torrecilla. Madrid.) 0,46 × 0,54.

122. **La merienda.** (Galería Nacional. Londres, núm. 1.471.)

123. **El baile.** (Marqués de la Torrecilla. Madrid.) 0,46 × 0,54.

124. **Toro escapado de la plaza de Madrid.** (Duque de Veragua. Madrid.) 0,53 × 0,76.

125. **La vinatera.** (Marqués de Chiloeches. Madrid.)

126. **La maja vestida.** (Museo del Prado.) 0,95 × 1,90.

127. **La maja desnuda.** (Museo del Prado.) 0,97 × 1,90.

128. **Alegoría de la Agricultura.** Decoración mural. (Ministerio de Marina.)

129. **Alegoría de la Industria.** Decoración mural. (Ministerio de Marina.)

130. **Alegoría del Comercio.** Decoración mural. (Ministerio de Marina.)

131. **Asunción de la Virgen.** (Iglesia parroquial de Chinchón, provincia de Madrid.) 3 × 2,50 (aproximadamente).

132. **Un milagro de San Antonio.** Decoración mural en la bóveda de la cúpula de la capilla de San Antonio de la Florida. Madrid.

133 a 144. **Angeles y querubines.** Doce composiciones murales que completan el decorado de la capilla de San Antonio de la Florida. Madrid.

145. **Un milagro de San Antonio.** Boceto para la decoración de la capilla de San Antonio de la Florida. (Conde de Villagonzalo. Madrid.) 0,26 por 0,38.

146. **La Gloria.** Boceto para la decoración de San Antonio de la Florida. (Conde de Villagonzalo.) 0,26 × 0,38.

147. **Corrida de toros en un lugar.** Tabla. (Real Academia de San Fernando.) 0,45 × 0,73.

148. **El entierro de la sardina en la pradera del canal del Manzanares.** Tabla. (Real Academia de San Fernando.) 0,83 × 0,61.

149. **Los disciplinantes.** Tabla. (Real Academia de San Fernando.) 0,45 por 0,73.

150. **El Tribunal de la Inquisición.** Tabla. (Real Academia de San Fernando.) 0,45 × 0,73.

151. **Una casa de locos.** Tabla. (Real Academia de San Fernando.) 0,45 por 0,73.

152. **Una casa de locos.** Tabla. (Colección Beruete. Madrid.) 0,45 × 0,72.

153. **Interior de prisión.** (Bowes Museum. Barnard Castle. Inglaterra.)

154. **Un incendio.** (Condesa de Campo Giro. Madrid.)

155. **Una inundación.** (Marqués de Oquendo. Madrid.)

156. **Robo de un coche.** (Conde de Adanero. Madrid.)

157. **El teatro ambulante.** (Vizconde de Roda. Madrid.)

158 a 163. **El lego y el Maragato.** Colección de seis tablas de igual tamaño. 0,37 × 0,28.

164. **Una procesión interrumpida por la lluvia.** Este y el siguiente fueron a América, desconociendo yo su actual paradero.

165. **Escena bajo un arco de puente.**

166. **Dos mujeres jóvenes.** (Museo de Lille. Francia.)

167. **Un capricho.** Un toro, un burro y un elefante atravesando un espacio lleno de globos.

168. **El globo aerostático.** (Antigua colección de D. Federico de Madrazo.)

169. **La misa de parida.** De la misma procedencia que el anterior.

170. **La misa de parida.** Hojalata. (Marqués de la Torrecilla.) 0,32 × 0,42.

171. **Baile de máscaras.** (Duque de Luna. Madrid.) 0,30 × 0,38.

172. **Sueño.** (Frau Matilde Kocherthaler. Berlín.) 0,44 × 0,76.

173. **Los bebedores.** (Colección Nemesch. Budapest.)

174. **Un pavo muerto.** (Museo del Prado.) 0,45 × 0,63.

175. **Aves muertas.** (Museo del Prado.) 0,46 × 0,63.

176. **El burlador de Sevilla.** (De la colección Osuna.) 0,30 × 0,42.

177. **El hechizado por fuerza.** (De la colección Osuna. Hoy en Londres. Galería Nacional, núm. 1.472 del catálogo.) 0,30 × 0,42.

178. **Conciliábulo de brujas.** (De la colección Osuna. Hoy propiedad del Duque de Tovar. Madrid.) 0,30 × 0,42.

179. **Aquelarre de brujas.** (De la colección Osuna. Hoy propiedad del Duque de Tovar.) 0,30 × 0,42.

180. **Capricho fantástico.** (De la colección Osuna.) 0,30 × 0,42.

181. **Visiones horribles.** (De la colección Osuna.) 0,30 × 0,42.

182. **Capricho.** (D.ª Carmen Berganza de Martín. Madrid.) 0,31 × 0,25.

183. **Capricho.** Compañero del anterior. (D.ª Carmen Berganza de Martín.) 0,31 × 0,25.

184. **Capricho.** (Expuesto en 1900 por D. Alejandro Pidal.) 0,31 × 0,95.

185. **Dos brujas.** (Marqués de la Torrecilla.)

186. **San Jerónimo.** (D. Manuel Vilches. Madrid.)

187. **Alegoría de la Música.** (Mr. Dering. Sitges, Barcelona.) 3,02 × 3,32.

188. **El Tiempo mostrando a España ante la Historia.** (Mr. Dering. Sitges, Barcelona.) 3,02 × 2,50.

189. **Alegoría de la villa de Madrid.** (Ayuntamiento de Madrid.) 2,60 × 1,95.

190. **Episodio de la invasión francesa en 1808. El 2 de Mayo en la Puerta del Sol.** (Museo del Prado.) 2,66 × 3,45.

191. **El 2 de Mayo en la Puerta del Sol.** Boceto del cuadro grande del mismo asunto. (Duque de Luna. Madrid.) 0,24 × 0,32.

192. **Escenas del 3 de Mayo de 1808. Los fusilamientos.** (Museo del Prado.) 2,66 × 3,45.

193. **Los fusilamientos.** Boceto del anterior. (The Hispanic Society of America. Nueva York.)

194. **Episodio de la guerra de la Independencia.** Lucha de mujeres españolas con soldados franceses. (Enrique Traumann. Madrid.) 0,20 por 0,28.

195. **Episodio de la guerra de la Independencia.** Montón de cadáveres y ruinas de edificios. (Enrique Traumann.) 0,20 × 0,28.

196. **Fabricación de pólvora en la Sierra de Tardienta.** Tabla. (Palacio Real de Madrid.) 0,32 × 0,52.

197. **Fabricación de balas en la Sierra de Tardienta.** Tabla. (Palacio Real de Madrid.) 0,32 × 0,52.

198. **Hospital de pestíferos.** (Marqués de la Romana. Madrid.) 0,33 × 0,58.

199. **Fusilamientos.** (Marqués de la Romana.) 0,33 × 0,58.

200. **Cueva de vagabundos.** (Marqués de la Romana.) 0,33 × 0,58.

201. **Asesinato.** (Marqués de la Romana.) 0,42 × 0,32.

202. **La visita del fraile.** (Marqués de la Romana.) 0,42 × 0,32.

203. **Escena de bandidos.** (Marqués de la Romana.) 0,42 × 0,32.

204. **Bandidos fusilando a un grupo de hombres y mujeres.** (Marqués de la Romana.) 0,42 × 0,32.

205. **Escena nocturna.** (Marqués de la Romana.) 0,42 × 0,32.

206. **Degollación.** (Conde de Villagonzalo. Madrid.) Tabla. 0,33 × 0,47.

207. **La hoguera.** (Conde de Villagonzalo.) Tabla. 0,33 × 0,47.

208. **Degollación.** Hojalata. (Museo del Prado.) Este y el siguiente son repeticiones de los dos anteriores. 0,29 × 0,41.

209. **La hoguera.** (El fuego.) Hojalata. (Museo del Prado.) 0,32 × 0,43.

210. **El coloso.** (D. Pedro Fernández Durán. Madrid.)

211. 1. **Manola.** (Museo del Prado.) 1,47 × 1,32.

212. 2. **Peregrinación a la fuente milagrosa de San Isidro.** (Museo del Prado.) 1,23 × 2,66.

213. 3. **Visión fantástica.** (Museo del Prado.) 1,23 × 2,66.

214. 4. **Las parcas.** (Museo del Prado.) 1,23 × 2,66.

215. 5. **Dos hombres riñendo a garrotazos.** (Museo del Prado.) 1,23 por 2,66.

216. 6. **Dos frailes viejos.** (Museo del Prado.) 1,44 × 0,66.

217. 7. **Visión de la romería de San Isidro.** (Museo del Prado.) 1,40 por 4,38.

218. 8. **Aquelarre de brujas.** (Museo del Prado.) 1,40 × 4,38.

219. 9. **Dos viejos comiendo sopas.** (Museo del Prado.) 0,53 × 0,85.

220. 10. **Saturno devorando a sus hijos.** (Museo del Prado.) 1,46 × 0,83.

221. 11. **Judith y Holofernes.** (Museo del Prado.) 1,46 × 0,84.

222. 12. **Dos mujeres riendo.** (Museo del Prado.) 1,25 × 0,66.

223. 13. **Grupo de hombres escuchando a un lector.** (Museo del Prado.) 1,26 × 0,66.

224. 14. **Asunto incomprensible en que aparece una cabeza de perro.** (Museo del Prado.) 1,34 × 0,80.

225. **Santa Isabel curando a los leprosos.** (D. Clemente Velasco. Madrid.) 0,33 × 0,23.

226. **Prisión de San Hermenegildo.** (D. Clemente Velasco.) 0,33 × 0,23.

227. **Aparición de San Isidoro al rey Fernando III el Santo, ante los muros de Sevilla.** (D. Antonio Cánovas. Madrid.) 0,47 × 0,32.

228. **Las majas al balcón.** (Colección Havemeyer. Nueva York.) 1,94 × 1,25.

229. **Las majas al balcón.** Semejante al anterior, aunque no idéntico. (Perteneció al duque de Montpensier.) 1,60 × 1,07.

230. **La aguadora.** (Museo de Budapest.) 0,68 × 0,50.

231. **El amolador.** (Museo de Budapest.) 0,68 × 0,50.

232. **Los forjadores.** (Colección Frick. Nueva York.)

233. **Las fraguas.** Hojalata. Desconozco su actual paradero.

234. **La cucaña.** (Museo de Berlín.) 0,80 × 1.

235. **Escena de Carnaval.** (Antigua colección Cherfils.)

236. **El exorcizado.** (Museo del Prado.) 0,48 × 0,60.

237. **Una asamblea.** (Museo de Castres. Francia.) 4,20 × 4,50.

238. **Una asamblea.** Boceto del anterior. (Museo de Berlín.) 0,58 × 0,71.

239. **Santas Justa y Rufina.** (Catedral de Sevilla.) 3,09 × 1,77.

240. **Santas Justa y Rufina.** Boceto para el cuadro grande del mismo asunto. Tabla. (Museo del Prado. Legado Pablo Bosch.) 0,45 × 0,29.

241. **San José de Calasanz.** (Iglesia de San Antón. Madrid.) 2,50 × 1,80.

242. **San José de Calasanz.** Boceto del anterior. (Museo Bonnat. Bayona.)

243. **La oración del huerto.** Tabla. (Padre Rector de las Escuelas Pías de San Antón. Madrid.) 0,47 × 0,35.

244. **San Pedro en oración.** (Expuesto en 1900, en propiedad entonces de D. Alejandro Pidal. Madrid.) 0,73 × 0,65.

245. **San Pablo.** (D. Rafael García Palencia. Madrid.)

246. **Suerte de vara.** (Marqués de Baroja. Madrid.) 0,50 × 0,61.

247. **Procesión.** (Conde de Caudilla. Madrid.) 0,49 × 0,60.

248. **La lechera de Burdeos.** (Conde de Alto Barcilés. Madrid.) 0,75 × 0,67.

Nota referente a Bibliografía

Debo observar que en este tomo no publico lista bibliográfica de las obras consultadas, por no repetir la que hice en GOYA, PINTOR DE RETRATOS. Aquélla tenía un carácter general, relativo al estudio de Goya y de su producción, y es realmente la misma que la correspondiente a GOYA. COMPOSICIONES Y FIGURAS.

En este año poco se ha publicado acerca de nuestro pintor. Recordemos el artículo de Mr. Christian Brinton, «Goya and certain Goyas in America», «Art in America», y algunos artículos y referencias en publicaciones españolas, especialmente los tres artículos dedicados al aspecto de Goya como grabador, de Ricardo Gutiérrez Abascal (Juan de la Encina), publicados en el semanario *España. 1916*, y los datos sacados a luz por Francisco Javier Sánchez Cantón en «Los pintores de Cámara de los Reyes de España. Los pintores de los Borbones. XXIV (Goya)», en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.* (III trimestre, 1916.)

Orden de las láminas.

ÍNDICE

Esta obra se acabó de imprimir en Madrid el día 1.º
de Diciembre de 1916 en el establecimiento
tipográfico de J. Blass y Cía., y las
fototipias fueron hechas
en la casa Hauser
y Menet.

30 PESETAS



GOYA

COMPOSICIONES Y FIGURAS

II

A. de Beruete y Moret.